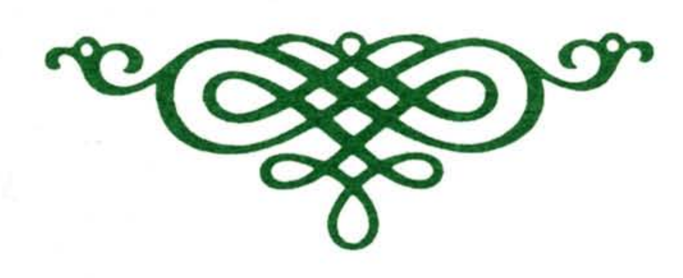




Juan Ramón Jiménez
Cincuenta y cuatro poemas inéditos del
Diario de un poeta reciencasado

Amaro González de Mesa
Iberoamérica: Identidad y nombre

Francisco José Cruz Pérez
Obra crítica de Julio Cortázar

Rafael García Alonso
Robert Musil y la carencia de forma

Textos sobre Arlt, Bergamín, Borges,
Byron, Güiraldes, Huidobro, Maravall,
Ortega, Paz, Quiroga, Touraine,
Derek Walcott...



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-93-007-6



541-42

Juan Ramón

9 El alma viajera de Juan Ramón Jiménez
ARTURO DEL VILLAR

25 54 nuevos poemas del
Diario de un poeta reciencasado
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Invenciones y Ensayos

57 Iberoamérica (Identidad y nombre)
AMARO GONZÁLEZ DE MESA

105 Dos contrapuntos
GONZALO SANTONJA

129 Robert Musil y la carencia de forma
RAFAEL GARCÍA ALONSO

Notas

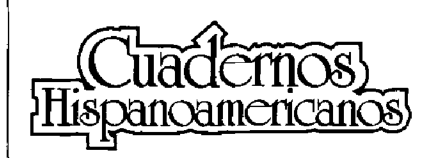
145 Del «Kinetoscopio» al sonoro
JOSE LUIS BERNAL MUÑOZ

171 Entre decir y hacer, Julio Cortázar
FRANCISCO JOSÉ CRUZ PÉREZ

191 Las tres escalas de Malaspina en el Perú
ESTUARDO NÚÑEZ

201 Sebastián (1965-1995)
JOSÉ MIGUEL OVIEDO

541-42



207 El mundo novelístico de Juan José Millás
ESTHER CUADRAT

217 Un mundo lleno de palabras y una novela *enmimismada*
EDUARDO ALONSO

223 Las primeras traducciones ultraístas al polaco
EMILIO QUINTANA y EWA PALKA

Lecturas

235 Sobre abanicos y distancias
CARLOS PEREDA

238 El crepúsculo del deber
ANDRÉS ORDÓÑEZ

243 Sobre el teatro clásico español
FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO

248 La selva de las pasiones
FERNANDO REIGOSA BLANCO

251 La joven novela mexicana
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI

254 *Aún existen pueblos,* de Garrido Palacios
ODÓN BETANZOS

256 Una modernidad con mayúsculas
JAVIER FRANZÉ



541-42

259 Byron y los victorianos
JORDI DOCE

261 *Para no ir a parte alguna*
GLORIA REY FARALDOS

263 Como la vida misma
ANTONIO HERNÁNDEZ

265 Textos marginados novohispanos
JOSE CARLOS ROVIRA

267 La lección de Derek Walcott
MARIO CAMPAÑA

270 La obra poética de Jordi Virallonga
MANUEL RICO

272 Víctor Botas: un clásico divertido
JOSÉ LUNA BORGE

277 La génesis de *Don Segundo Sombra*
CHARLES LANCHA

282 Asedios a Roberto Arlt y Horacio Quiroga
RODOLFO A. BORELLO

285 López Andrada: la herrumbre y el resplandor
DOMINGO F. FAÍLDE



290 Kiosko
BLAS MATAMORO

293 Ortega y Maravall
MARÍA LUISA PECES GÓMEZ

297 América en los libros
RODOLFO ALONSO, JUAN MALPARTIDA,
BLAS MATAMORO

307 Los libros en Europa
B. M. y J. M.

JUAN RAMÓN



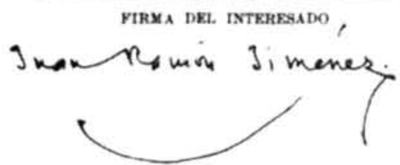


CENTRO DE INFORMACIÓN COMERCIAL

DEL

MINISTERIO DE ESTADO

FIRMA DEL INTERESADO



Billete de identificación del Agente-Viajante

D. Juan Ramón Jiménez
natural de Moguer "Huelva"
matriculado en este Centro con el núm. 3304
como Agente-Viajante de Comercio para el extranjero dedicado á la colocación de libros de produccion nacional

Madrid 10 de Enero de 1916

S. Méndez de Vigo

Expedido gratis.

Deseoso el Centro de normalizar y perfeccionar este importante servicio de Billetes de identificación encarece la conveniencia de que se le indique cualquier abuso ó deficiencia observados.

Advertencia. *Este* BILLETE DE IDENTIFICACIÓN *deberá ser rehabilitado cada año en el* Centro de Información Comercial *ó en algún Consulado de España mediante la presentación de la cédula personal ó del certificado consular de nacionalidad.*

Cada vez que se rehabilite este BILLETE, *hará constar el interesado si continúa ejerciendo su profesión en las mismas condiciones expresadas en este documento, ó si se dedica á otros artículos.*

CICMB—48.

Juan Ramón, Agente de Comercio

El alma viajera de Juan Ramón Jiménez

A Francisco H.-Pinzón, por hacer posible esta edición y por su amistad, con doble agradecimiento.

La crítica internacional está de acuerdo en considerar al *Diario de un poeta reciencasado* el libro de poesía escrita en castellano más decisivo del siglo XX. Estuvo a la vanguardia de la vanguardia, por lo que desde él fue posible el impulso de los ismos en España y en la América hispánica. Ya lo entendieron así algunos poetas y críticos cuando apareció en 1917, aunque otros se escandalizaron o burlaron de sus innovaciones sin ruptura con la tradición literaria.

No vamos a hablar ahora del *Diario* (abreviaremos su título siempre que no ofrezca confusión el hacerlo). Nos limitamos a comentar los nuevos poemas, porque parece conveniente explicar por qué se publican, en qué estado se hallan y cuáles eran los proyectos del poeta acerca de ellos.

Pero sí es preciso dejar claro, ante todo, que Juan Ramón Jiménez escribió un verdadero diario de viaje, semejante al que lleva cualquier turista para recordar los lugares que visita y a las gentes que trata. Pero al ser su autor el primer poeta español del siglo XX, su diario se convirtió en el primer libro de poesía de su tiempo. Tanto es así que debe afirmarse con rotundidad que, de no haberse editado el *Diario*, la poesía contemporánea en castellano habría sido distinta de como es.

Lo comenzó el 17 de enero de 1916 en Madrid, cuando preparaba la partida en tren para Sevilla, de donde fue a Moguer para despedirse de sus familiares, tornó a Sevilla y se trasladó a Cádiz, donde el 29 embarcó en un vapor de la Compañía Trasatlántica Española rumbo a Nueva York. Allí se casó con Zenobia Camprubí el jueves 2 de marzo.

El poeta recién casado y su compañera viajaron a Boston, Washington y Filadelfia, y recorrieron Nueva York y sus alrededores. El poeta llegaba, veía y escribía.

Juntos embarcaron el miércoles 7 de junio en Nueva York rumbo a Cádiz. Después de pasar por Sevilla se quedaron en Moguer del 24 al 30 de junio; volvieron a pasar por Sevilla y el 1 de julio los recién casados se instalaban en Madrid, que sería su lugar de residencia durante los veinte años siguientes, hasta que una sublevación de militares monárquicos alteró la historia de España.

El viaje de un alma

A lo largo del viaje, tanto solo como en compañía de Zenobia, anotó Juan Ramón todo lo que le parecía memorable. En realidad, desde los últimos años del siglo XIX, hacia 1898, no había dejado de escribir en prosa y en verso, excepto en los momentos de depresión psíquica. Por consiguiente, no hacía nada distinto en aquel viaje de lo que era su ocupación habitual antes y después de emprenderlo.

En cierto modo, toda su escritura, denominada por él la Obra, con la inicial mayúscula de los nombres propios en castellano, es un diario. Muchas de sus colaboraciones periodísticas aparecieron bajo el rótulo común «De mi *Diario poético*», un título que no llegó a formar un libro.

Lo novedoso del *Diario de un poeta reciencasado* es que constituye el diario de un viaje, y hace referencia a personas y lugares visitados en aquel determinado momento, cuando el poeta acababa de casarse con su compañera ideal, única pasión corporal de su vida, junto a la espiritual de la poesía.

Aquel viaje real, físico y geográfico, tuvo una implicación anímica notable, debido a las circunstancias especiales en que se desarrolló. Al preparar el *Diario* para su edición le antepuso un prologuillo en el que explicaba: «La que viaja, siempre que viajo, es mi alma, entre almas». Sólo aquella alma de poeta puro podía componer aquel libro espléndido.

El diario de Zenobia

También Zenobia confió a un diario sus recuerdos de esos días. Las anotaciones que hizo desde el sábado 12 de febrero hasta el lunes 14 de agosto de 1916 complementan las que trazaba Juan Ramón al mismo tiempo. Por algún designio de ese destino invocado por el poeta en *Espacio*, durante muchos años me estuvo reservada la fortuna de editar el diario de Zenobia recién casada, como ahora de publicar estos nuevos poemas del *Diario* de Juan Ramón[1].

[1] *Una selección del «Diario de Zenobia Camprubí recién casada» la di a conocer en el primer número de* Nueva Estafeta, *Madrid, diciembre 1978. Posteriormente publiqué el diario de 1916 junto con un escrito titulado «Juan Ramón y yo» en el volumen* Vivir con Juan Ramón, *Madrid, Los Libros de Fausto, 1986.*

El 20 de marzo, es decir, a los dieciocho días de la boda, apuntó Zenobia en su diario: «Juan Ramón escribe la mar en su diario, está en plena vena productiva»[2]. Esto demuestra que los poemas eran tenidos ya entonces por un diario, aunque tal vez no tuviera aún definida su forma ni tampoco el título, sino sólo la idea. Antes de esa fecha están recogidos en la primera edición del *Diario* 71 poemas, a los que han de añadirse los reservados.

La lectura paralela de ambos diarios resulta muy útil. A menudo las confidencias de Zenobia iluminan textos oscuros de su marido. Ella sí escribió un diario de viaje, sin pretensiones literarias, pero ofrece el enorme valor de ser un libro auxiliar del principal poemario en castellano del siglo XX. No parece que ella pensara nunca en publicarlo.

Juan Ramón situó casi todos los poemas de su *Diario* en el espacio y el tiempo en que los compuso, a veces hasta con mención de la hora concreta de su escritura. Sin embargo, antepuso a la tercera parte una advertencia en la que explicaba: «Hay en esta tercera parte de mi *Diario*, impresiones que no tienen fecha. ¿Supe yo, acaso, ¡tantas veces!, qué día era? ¿No hay días sin día, horas de deshora?» La última parte carece de fechas por ser «recuerdos escritos en España».

Lo que se debe contar

Al tratarse de un diario de viaje apuntó el poeta sentimientos, impresiones, sensaciones, comentarios, conversaciones, lecturas, conciertos, recitales, representaciones, visitas a museos y lugares históricos, escenas callejeras, incidencias atmosféricas, etc. Durante los días de navegación, a la ida y al regreso, fue el mar su principal punto de referencia y de creación lírica.

En los Estados Unidos contó lo que veía. En sus escritos del momento aparece una matizada crítica social, lo mismo que se encuentra en *Platero y yo* una crítica de la sociedad andaluza de su tiempo[3]. Juan Ramón asumió bien la civilización estadounidense, y hasta le gustó aquella Nueva York ruidosísima, a él que tanto amaba la tranquilidad y el silencio.

Pero es muy significativo el último texto de los que ahora presentamos. Que es el último porque así lo indica un índice del poeta, no por capricho del colector. Presenta un breve diálogo en el que alguien le pregunta por qué no se queda en Nueva York, y su respuesta: «Porque soy poeta y esto lo puedo contar, pero no cantar».

Lo que podía contar el turista no lo podía cantar el poeta. La civilización de los Estados Unidos es para contarla, y no para cantarla. Léase también el texto sobre Walt Whitman en esta serie, más importante, a este respecto, que el seleccionado por el autor para la edición de su *Diario*.

[2] *Zenobia Camprubí:* Vivir con Juan Ramón, *ed. cit., p. 41.*

[3] *La primera edición completa de* Platero y yo *apareció tres meses antes que el* Diario, *en enero de 1917.*

Al contar cómo era la vida en los Estados Unidos de 1916, o más concretamente en Nueva York, la ciudad en la que permaneció más tiempo, no esquivó la denuncia social. Principalmente lo hizo acerca de las relaciones humanas, pero también sobre el materialismo como norma. Aquella cultura tan avanzada le parecía deshumanizada. Aquí ofrecemos varios ejemplos.

Lo que se puede cantar

Lo que cantó mientras residió en los Estados Unidos en este viaje fue su intimidad. Hay poemas de un enorme lirismo, en los que Juan Ramón expresa sus sentimientos relacionados con el amor y el dolor, los dos polos del vivir humano. Por algo es el diario de un recién casado en plena luna de miel.

Hay que destacar que las principales notas líricas se manifiestan durante los días de navegación, tanto a la ida como al regreso. El mismo Juan Ramón señaló en varias oportunidades la importancia del mar en su renovación poética. También dijo que el mar le proporcionó su verso desnudo, como él llamaba al suyo sin sujeción a rima ni medida.

«El amor en el mar» tituló la segunda parte del *Diario*, un amor entonces sin compañía, puesto que iba a reunirse con Zenobia en Nueva York. En el mar sí cantaba al amor y al propio mar. En el viaje de vuelta puso esta nota al poema 160: «Pensado, mientras me baño viendo, por el tragaluz abierto, el mar azul con sol, y cantado, luego, toda la mañana».

De modo que toda aquella mañana del 9 de junio estuvo el poeta cantando (en su interior, sin duda) los versos de «Sol en el camarote». En el mar podía cantar con libertad. En cambio, poco podía contar de las singladuras, dada su monotonía: una tormenta, el color de las nubes... Por suerte, no se produjeron incidentes durante la travesía.

Naturalmente, el tono de la escritura resulta diferente cuando cuenta y cuando canta. Quizá debido a ello pensó Juan Ramón hacer dos libros del *Diario*, según comentaremos en seguida. Sin embargo, esa variedad de registros contribuye a hacer tan apasionante la lectura de un libro extenso, más amplio que las poesías completas de algunos poetas. Se pasa de una situación a otra como en la realidad de cada día.

Las formas de la poesía

La diversidad de asuntos tratados se corresponde con su pluralidad formal. En el *Diario* se mezclan poemas en verso medido y libre y en prosa



con traducciones. Y aquí radica el primer elemento destacable para colocar este libro en cabeza de la poesía escrita en castellano durante el siglo XX. A los críticos académicos les escandalizó el hecho de combinar en un libro de poesía verso y prosa, porque les parecía anormal, es decir, fuera de sus normas. Tampoco creían que se pudiera considerar verso al libre de medida y rima. Olvidemos sus nombres, mejor que burlarnos de ellos. A pesar de que ellos se burlaron de Juan Ramón al comentar el *Diario.*

A los críticos jóvenes les gustó la innovación. Y a los poetas jóvenes les entusiasmó, porque les mostraba unas posibilidades expresivas insospechadas. Los poetas que componen el grupo del 27 en España colocaron el *Diario* como libro de cabecera. A los ultraístas y creacionistas les despejó el camino.

Gracias al diario de Zenobia sabemos que no sólo leyeron entonces a poetas estadounidenses, sino que también trataron a algunos. En la serie que presentamos ahora relata Juan Ramón una sesión de la Poetry Society. Es posible y resulta lógico que el conocimiento de la más nueva poesía estadounidense influyera en aspectos formales de la escritura juanramoniana.

Sin embargo, su verso libre es peculiar, basado en los ritmos del habla española. Dado que renovó las estrofas clásicas inventando otras a su manera o conveniencia, es comprensible que adaptara el verso libre también a su provecho.

Juan Ramón Jiménez es el mayor innovador de la poesía en castellano del siglo XX, y el *Diario* es su mejor demostración: ningún otro libro es tan múltiple sin romper su unidad. Por eso ningún otro libro ha influido tanto como éste.

Un gran libro grande

Ya hemos dicho que además de ser un gran libro es un libro grande. Había de serlo porque el viaje fue largo: los poemas fechados van del 17 de enero al 1 de julio, día en que el nuevo matrimonio llegó a Madrid, en una continuidad casi sin pausas. Después escribió los recuerdos que integran la sexta parte del libro; el prólogo, fechado el 3 de setiembre, y algún poema más, como el datado el 3 de octubre.

La primera edición del *Diario* contiene 243 poemas que ocupan 269 páginas; con el índice se alcanza un volumen de 281 páginas, un tamaño insólito para un libro de poemas. Tal debe de ser el motivo de que no recogiera en esa edición todos los poemas escritos durante el viaje o recordados desde el retorno. Se vio necesitado de llevar a cabo una selección, y reservó los textos que no cabían, por así decir, en el volumen, para buscarles otro acomodo.

Es posible que algunos de los poemas reservados se incorporasen a otros libros, principalmente al que empezó a escribir en seguida, *Eternidades,* impreso en 1918. Veremos cómo Juan Ramón marcó la ubicación de varios textos reservados. Para él su escritura era una Obra en Marcha bien trabada, en la que no cabían los poemas sueltos. Por lo menos, entre los textos cantados, ya que muchos de los contados están situados en un tiempo y un espacio demasiado característicos.

De esos poemas reservados que no incluyó en la edición de Calleja en 1917, unos se quedaron en Madrid, y otros se los remitió Juan Guerrero a su autor después de 1939. Se los pidió porque deseaba seguir trabajando sobre ellos, para preparar su edición. Habían de correr suertes muy variadas, hasta el punto de quedar inéditos algunos durante ochenta años: pero en tan amplio lapso no se ha reducido su valor.

Los textos reservados

Una abundante muestra del material inédito la añadió Antonio Sánchez Barbudo a su edición comentada del *Diario*[4]. En los apéndices introdujo 27 poemas nuevos y veinte notas que en muchos casos también son poemas. Además, reprodujo tres poemas revividos por Juan Ramón en sus cuadernos, y en sus propias anotaciones a los poemas hizo referencia a otros escritos de los archivos juanramonianos.

Otra aportación de nuevos textos inéditos la hizo Gastón Figueira, en un apéndice a la tercera edición del *Diario de poeta y mar,* hecha por Losada[5]. Incorporó diez textos, dos de los cuales están escritos en verso y los demás en prosa.

Pero los archivos juanramonianos de Madrid y de Río Piedras (Puerto Rico) seguían conservando otros materiales de este libro fundamental en la historia de la poesía en castellano, en espera de editor. Por eso podemos presentar ahora estos 54 nuevos textos en verso y en prosa, excluidos por Juan Ramón de la primera edición del *Diario,* y guardados para seguir elaborándolos en vistas a su publicación.

Repárese en que la sucesiva publicación de textos inéditos juanramonianos, que está llevándose a cabo sin cesar desde su muerte en 1958, no implica ningún hallazgo sorprendente ni constituye ningún descubrimiento arqueológico. Sabemos dónde se encuentra depositado ese material, en los archivos de Madrid y de Río Piedras, y conocemos también la extremada generosidad de los familiares de Juan Ramón para facilitar su análisis y publicación: acertó Félix Grande al decir que son familiares antes que herederos, un caso rarísimo en nuestra sociedad.

[4] *Juan Ramón Jiménez:* Diario de un poeta reciencasado, *ed. de Antonio Sánchez Barbudo, Barcelona, Labor, 1970. Esta ed. ha sido reimpresa fototipográficamente en 1994 por Visor, de Madrid, sin modificar en nada la anterior, ni actualizar siquiera la bibliografía, pero sin advertir que era una reimpresión. Esta trampa editorial ha servido para que ciertos críticos periodísticos escribieran unos comentarios graciosísimos.*

[5] *Juan Ramón Jiménez:* Diario de poeta y mar, *prefacio de Gastón Figueira, con un suplemento de textos inéditos. Buenos Aires, Losada, 1972*[3].



Es posible que aparezcan más escritos del *Diario,* porque los archivos juanramonianos todavía no están clasificados y estudiados por completo. Ahora aportamos estos 54.

Planes editoriales

No traicionamos a Juan Ramón al dar a conocer estos escritos excluidos por él de la primera edición de su *Diario.* Se ha apuntado que no los incorporó por motivos editoriales, nada literarios. Y los conservó cuidadosamente para publicarlos en otras colecciones, al desintegrar el *Diario* en dos o más libros, como vamos a ver a continuación.

Es muy sabido que Juan Ramón estuvo reorganizando la Obra desde la preparación de su primera antología, las *Poesías escojidas* impresas a continuación del *Diario,* en donde por primera vez simplificó la ortografía. Al mantener la Obra en Marcha, podía destinar un escrito a cualquier libro. Además, se impuso la revisión de las publicaciones realizadas hasta ese año de 1917, porque hasta él vivió obsesionado por el temor a la muerte, pero en el *Diario* atisbó que la había derrotado con su escritura, según desarrolló en el libro inmediato, *Eternidades.*

Hasta mediados de 1954, cuando se hundió en la peor depresión psíquica de las que había padecido, agravada por el conocimiento de la enfermedad incurable de Zenobia y después por su muerte, planeó muchos proyectos de ordenación y publicación de la Obra, que no hace falta reseñar ahora, dado que no llevó a cabo ninguno de ellos. Sólo referiremos los que guardan relación con los textos de la serie que presentamos.

Lo que conocemos de esos propósitos resulta escaso, ya que los iba modificando sucesivamente. Por lo mismo, las anotaciones que hacía sólo eran válidas para cierto momento. Al encontrarnos con ellas sus estudiosos, nos plantean problemas interpretativos, carentes de solución porque solamente el poeta podría resolverlos. Un poema puede estar destinado a varios libros o colecciones de las que no tenemos idea clara. La Obra en Marcha no se ha detenido tras la muerte del autor.

Un libro de viajes

Entre los proyectos ordenativos de la Obra había siempre algún título destinado a acoger los escritos sobre viajes. Tuvieron generalmente manifestaciones literarias todos los desplazamientos geográficos del poeta, unos realizados por gusto y otros por necesidad. Su idea fue recopilar

esos textos en libros temáticos. De uno de ellos aparecen menciones con frecuencia, el que más a menudo tituló *Viajes y sueños,* del que ya ofrecí una selección[6].

Una nota conservada entre sus papeles establece la composición prevista de ese libro, cuyo título aquí se alarga con las iniciales del que también planeó organizar, *Fantasías de viajes.* Tal como figura en la nota, falta una conjunción o una coma entre las dos primeras palabras, con lo cual no podemos saber si el título se refiere a un libro o a dos. Dice así:

Viajes sueños y F. de V.

Sin división de partes — Todo mezclado — Descargar el «Diario» y pasar a este libro algunas de sus cosas — También las que quedaron fuera de aquel libro y tengo en borrador — Las ironías del «Apéndice» del «Diario» — Todo lo que no fue en «Diario» menos lo de «Miss Conciencia», Cosas del mar, de América, del Sur de España, de viajes cortos por España — los «amaneceres» de «Sevilla», Zaragoza, de Francia, etc.

Sólo atendemos ahora a las referencias al *Diario.* Y queda claro que los escritos no incluidos en la primera edición estuvieron destinados al libro de viajes, junto con poemas sí publicados en la edición de Calleja, a la que deseaba «descargar». Pero la nota sólo la entendía su propio autor.

Más libros posibles

Reserva en esa nota los escritos relativos a «Miss Conciencia», que parece ser apelativo de Zenobia, lo mismo que «Miss Rápida», aunque hay juanramonianos que opinan de otra manera. Lo cierto es que deseaba formar un libro con los poemas de esa serie, sobre el que carecemos de más información por el momento, y no queremos especular, limitándonos a decir que en los originales aparecen apuntes con esas referencias.

Otra mención que surge varias veces es la de «Verso desnudo». Más que a un libro parece aludir a la recopilación de los poemas por su forma, en la que habría un apartado con los libres. La aparición de *Canción* en mayo de 1936 suponía el comienzo de las ediciones formales de la Obra, pero la sublevación de los militares monárquicos impidió su continuidad.

También son muchas las acotaciones con llamadas a «Lírica de una Atlántida», título variado a «Épica y lírica de una Atlántida» o viceversa. Anunció en alguna carta que lo tenía preparado, pero no pasó de su imaginación, y, sospechamos, estuvo sometido a alteraciones confusas para nosotros.

[6] *Cf.* «*Apéndice cuarto*» *en Juan Ramón Jiménez:* Tiempo y Espacio, *prólogo y notas de Arturo del Villar. Madrid, Edaf, 1986, pp. 165 y ss.*

Parece ser que alguna vez «Lírica de una Atlántida» pudo reunir los poemas del exilio. Sin embargo, en los originales que vamos a comentar en seguida se encuentran citas de ese libro, y no cabe duda que tales escritos datan de 1916, en su primer viaje a América. Por ello, hay que sospechar que previó agrupar bajo ese título escritos relativos a sus navegaciones oceánicas, en paralelo quizá con el también anunciado *En el otro costado,* metáfora del continente americano.

Sin embargo, mientras de éste ofreció una selección en la *Tercera antolojía poética* (1957), los otros no pasaron de ser una aspiración ideal, que nos confunde y hasta desanima a seguir investigando proyectos contradictorios.

Libro provisional

Las modificaciones habían sido anunciadas por Juan Ramón en una nota añadida a continuación del índice en la primera edición, antes de la palabra «Fin», que en este caso significaba más bien parada de descanso. Entre otras cosas advertía: «Este *Diario,* más que ninguna otra obra mía, es un libro provisional. [...] Sé que, hoy, me parece este libro mío un boceto de él mismo, no sé si boceto de más o de menos, [...]».

Quedó confirmada en seguida la provisionalidad. El *Diario de un poeta recién casado* se terminó de imprimir el 20 de abril de 1917. Cuatro meses después, el 22 de agosto, concluyó la impresión de las *Poesías escojidas,* en donde no sólo modificó la ortografía, que desde entonces iba a ser característica en sus publicaciones y casi siempre respetada, sino que ya introdujo cambios en el libro anterior. Así, su título es *Diario de un poeta reciencasado;* las secciones «América del Este» y «Recuerdos de América del Este escritos en España» pasan a ser «América del Nordeste» y «Recuerdos de América nordestal escritos en España». De los 42 poemas seleccionados, se aprecian correcciones en once, sin considerar la simplificación ortográfica. Primera demostración de la provisionalidad.

Después, en tres cuadernos de *Unidad* (1925) ofreció las versiones revividas de otros tantos poemas del *Diario*[7]. Hizo algunas correcciones sustanciales, y es claro que no se limitó a corregir sólo esos poemas entre los del *Diario.* Ya entonces se hallaba absorbido por la depuración de la Obra.

Las alteraciones pensadas para el *Diario* iban a ser mucho más profundas que la simple corrección de unos versos. Algunos comentaristas se alegran de que no las ejecutase, pero tal vez el resultado hubiera sido favorable, dada la gran sensibilidad alerta del autor.

[7] *Se equivocó Sánchez Barbudo al decir en la n. 7 de la p. 97 de su ed. que «Mar, nada» apareció en 1928 en el cuaderno* Obra en Marcha, *porque lo hizo en 1925 en el núm. 8 de* Unidad.

Poeta y mar

Gracias al valiosísimo diario juanramoniano de Juan Guerrero sabemos lo que planeaba en 1931[8]. El 7 de abril le comunicó su deseo de separar en dos libros el *Diario,* uno de verso y otro de prosa (p. 130). El 24 de mayo le confirmó su decisión: «El *Diario* queda dividido en dos libros: uno, *El Amor en el Mar,* de poesías [*sic,* por versos], y otro en prosa, *Norteamérica del Este*» (p. 178).

En otra conversación, el 18 de junio, repitió ese plan, esta vez con la mención de un proyecto al que acabamos de referirnos, lo que demuestra su firmeza en el ánimo del autor. Le aseguró entonces que «el *Diario* queda en un libro de verso que se llama *El amor en el mar* y otro en prosa sobre América, que irá formando parte de un tomo grande de *Viajes y Sueños*» (p. 193; se respetan las mayúsculas caprichosas en las citas).

Pasó el tiempo, y en 1948 se produjo el único cambio importante efectuado por el poeta: autorizó a Gonzalo Losada, su editor favorito en aquel momento, pese a las muchas informalidades de que hacía gala, una nueva publicación del libro, con nuevo título, *Diario de poeta y mar,* y la añadidura de unos párrafos en el último poema.

Curiosamente, esa edición mantiene la ortografía académica de la primera, y las pequeñas variantes que contiene tal vez haya que achacarlas a errores de los linotipistas y cajistas: entre las informalidades de Losada, una de las que más disgustaban al poeta era que no hiciera caso de sus correcciones.

La nueva edición, pues, tenía pocas cosas nuevas, aparte la muy llamativa del título. No debió de venderse bien, porque no fue reimpresa hasta 1957, tras la difusión del premio Nobel, y de nuevo en 1972, con el apéndice recordado antes. Se conservó el título, quizá porque era el del contrato.

Los cambios de título

Se han expuesto varios motivos para el cambio de título. Aceptamos la explicación de Zenobia a José y Miguel Ruiz-Castillo, propietarios de la editorial madrileña Biblioteca Nueva, en una carta escrita en Hato Rey (Puerto Rico) el 14 de junio de 1955. Comenta la recién aparecida reedición del *Diario de poeta y mar,* hecha en Madrid por Afrodisio Aguado, y añade que «el cambio de título se había hecho en la re-edición de Losada, porque después de tantos años nos parecía que era un poco ridículo aquello de "recién casado"».

[8] *Juan Guerrero Ruiz:* Juan Ramón de viva voz. *Madrid, Ínsula, 1961. En el texto señalamos la página por la que se cita.*

Entre los originales archivados en Puerto Rico se halla un manuscrito con nuevo título. Ha de ser de los años cincuenta, porque arriba lleva la indicación «*Plenitud* de Ruiz-Castillo»: Plenitud fue una editorial filial de Biblioteca Nueva, fundada por José Ruiz-Castillo Basala, que propuso a Juan Ramón publicar algunas de sus obras. Abreviaremos la historia diciendo que todos los proyectos terminaron en la *Tercera antolojía poética,* debido a las enfermedades de Zenobia y Juan Ramón.

Leemos en el manuscrito: «(Historia) / *"Diario de poeta en amor y mar"* / Hacia el mar, En el mar, América del Noreste, Mar de vuelta, España, Recuerdos de A. del N. esc. en España. / (57) *trozos, (con fechas). / Copiar del libro, no de la copia.* / No copiar el "prólogo", pero sí la cita del sánscrito. / Aquí (no en el verso) la dedicatoria a *R. Calleja*».

Deducimos de ello que había consumado la separación del verso y la prosa, y que esta nota aludía al libro de prosa, titulado *Diario de poeta en amor y mar,* integrado en un libro mayor de título *Historia.* Conservaba la división en seis partes, la cita del sánscrito que lleva al frente como lema, y la dedicatoria a Rafael Calleja, y sólo escogería 57 capítulos de los 105 en prosa que contiene la primera edición.

Más reordenaciones

Hay otro original escrito a máquina con indicaciones manuscritas complementario del copiado. Bajo el título *Diario de poeta y mar* lleva una dedicatoria anónima: «A un amigo perdido en tierra, / (esta breve guía de amor por tierra, mar y cielo)» con el añadido manuscrito «(en la prosa)».

Está copiado a continuación el poema número 164, de dos versos solamente, que en la primera edición carece de título y aquí se titula «Caído». La única variación es que aquí ha eliminado la h en la exclamación inicial «¡Oh».

Al margen de los versos escribió a mano tres pautas: «(El verso no va dedicado) / La *cita del sánscrito aquí* / (el prólogo en la prosa)». Quizá debamos entender que los poemas en verso mantendrían el título de *Diario de poeta y mar* y comenzarían con el citado según nueva ordenación. Pero en tal supuesto la dedicatoria no debía estar copiada ahí, sino la cita del sánscrito.

Más complicadas todavía son otras anotaciones, en las que no vamos a detenernos por no saber explicarlas. Una de ellas presenta un listado de 188 títulos bajo la única mención de *Diario.* Otra ofrece esta curiosa dedicatoria: «A / Juan Ramón Jiménez, / Soltero, / esta breve guía de amor». Y sigue otra posible ordenación de los textos, con clara muestra de que el

último debía ser el que lo es en la serie que aquí presentamos: bajo él escribió «Fin».

En otro papel, con la indicación «Diario», que quizá no se refiera al de recién casado, sino a otro más amplio, se lee: «Suplementos / 1. Mi madre / 2. Mi padre / 3. Zenobia / 4. Yo». Tal vez sea un hipotético diario lírico de su vida para añadir como suplemento a un libro. Hoy por hoy no es factible aventurar explicaciones donde no las marcó el autor.

Sólo hay un dato seguro: cuando en 1957 la editorial madrileña Aguilar recopiló los *Libros de poesía* de Juan Ramón, entre los cuales figura el *Diario,* explicó en el prólogo que recuperaba el título de *Diario de un poeta reciencasado* «por indicación expresa» del poeta. Seguramente lo hizo en homenaje a Zenobia recién muerta, musa de aquel libro que a ella le era debido. Así que no lo toquemos más.

Estos nuevos poemas

Tras este largo pero imprescindible preámbulo, podemos ya comentar los 54 nuevos poemas del *Diario* que ahora presentamos con orgullo y temor. Con el orgullo de cumplir el destino de darlos a conocer, y completar probablemente el libro más decisivo de la poesía en castellano de nuestro tiempo, y con el temor de no poder tener la convicción de haber acertado a interpretar exactamente a Juan Ramón. Pero, ¿cómo tenerla cuando hemos comprobado las sucesivas variaciones de sus planes?

El título del libro no ofrece dudas, por cuanto acabamos de decir. Modificamos los títulos de las secciones, por creer fundadamente que era su intención hacerlo.

Todos los poemas pertenecieron inicialmente al *Diario,* de modo que pueden acogerse bajo su título, pese a que en los originales apuntase otros, que en su mayor parte siguen indefinidos. La ordenación se ha hecho por las fechas cuando las tienen, por su relación temática con los insertos en la primera edición, por coincidencias con el diario de Zenobia, y por azar cuando faltaban todos esos datos.

Se han numerado en arábigo, pese a estarlo en romano la primera edición, porque Juan Ramón cambió su preferencia al simplificar la ortografía. Los números arábigos son más sencillos de leer. Por supuesto, los originales carecen de número de orden, como queda dicho.

Se ha respetado el original con la mayor escrupulosidad posible. En los casos en que se acumulan dos o más palabras para elegir una de ellas, hemos copiado la que parece ser la última escrita. Cuando ha sido forzoso



tomar una decisión sobre un pasaje dudoso, se ha hecho con el máximo cuidado, incluso con fanatismo. O eso, o no publicarlo.

En los originales hay oscilaciones respecto a la ortografía. En el momento de la escritura de los textos e incluso de la primera edición del libro se amoldaba a la académica, pero ya dijimos que inmediatamente después la simplificó. Como hay manuscritos con una ortografía y otros con la otra, parece necesario unificarla a la hora de imprimirlos, y lo hacemos según la simplificada por creer que así lo hubiera hecho el poeta. Quede para una edición crítica marcar las diferencias.

Seguimos la simplificación adoptada en 1917, sin aceptar esas otras variaciones finales, como la eliminación de la h en las exclamaciones «Oh» y «Ah». Y respetamos los signos de puntuación puestos por el autor y los guiones parentéticos, sin atrevernos a modificarlos pese a que otros editores lo hacen. Con fanatismo, repetimos.

Notas a los poemas

Vamos a examinar, por último, las principales acotaciones de Juan Ramón a estos originales, citados por su número de orden en la serie. El primero está impreso en una página de prueba, con correcciones e indicaciones manuscritas. El título impreso es «Almodóvar del Río», cambiado «Río» por «Mar» inicialmente, y después todo por «Pueblo del río». Añadió además «Verso desnudo», y «Páj. 22 (retirada», con ese medio paréntesis habitual en sus notas.

Sospechamos que las páginas impresas fueron retiradas al corregir las pruebas, y guardadas para otros libros futuros.

Del número 3 se conservan el manuscrito y la prueba de imprenta. En el manuscrito se advierte un primer título o subtítulo, tan cuidadosamente tachado que es ilegible. El texto impreso es igual, pero hizo correcciones, y sólo luce el título de «Olvido». En los márgenes escribió: «Verso desnudo / El amor en el mar / Colaboración / L. de una A. / Borrador», y marcó para que fuese bajo el título: «Recuerdo de 1916 en un mismo lugar del mar alto». De modo que del *Diario* pasaba a *Lírica de una Atlántida* y se convertía en un recuerdo del pasado. No estaba inédito: lo incluí en el número 2 de los *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón* (1988).

También del número 4, «Niños en el mar», existe un manuscrito idéntico a una prueba impresa, tachada y con esta nota: «Retirada del "Diario" por repetición». Quizá alude a los poemas 52 y 188 de la primera edición.

El original del número 5, «Noche nunca», está mecanografiado con correcciones manuscritas y estas indicaciones: «O. ú. / V. / "Diario" / V. d.

/ C. y c. Rota: / (1916) / Atlánt. / C. s. / Series: "Mar de vuelta", "Nocturnos del 1er Atlántico"», con un «2º» bajo «1er». Es variante del número 32 de la primera edición, por lo que suponemos que fue escrito el 2 de febrero, a la ida, y no a la vuelta, pese al apunte.

«Mar ideal», número 10, cuenta igualmente con una página impresa tachada y con otra mecanografiada y corregida a mano. En la edición de Losada de 1972 se da en el apéndice la versión impresa, sin título; pero en la hoja escribió Juan Ramón un título y un subtítulo: «Mar ideal / (Vuelta del 1916)», además de «L. de una A.» ya vista antes, y la fecha «1936». En la hoja mecanografiada está tachado el título «Mar falso», y en el anterior subtítulo «(Retorno del 1916)» cambió la primera palabra por «Vuelta». Abajo, convirtió «1916» en «1936».

Todo ello parece prever el traslado del poema al proyectado libro *Lírica de una Atlántida*, con una alteración de su fecha en veinte años. Suponemos que la escritura inicial data de 1916, y fue corregida en 1936. También di esta última versión en el segundo de los *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón.*

Una versión del número once, «Puerto», figura en el segundo apéndice de la edición de Labor, distinta de la que reproducimos aquí, más completa y elaborada.

No hace falta decir que el número doce, «Sin prisa y sin cansancio», alude a los versos de Goethe que Juan Ramón adoptó como lema para varios de sus libros.

«Sin hora», número 16, se encuentra en una hoja impresa y tachada, sin correcciones.

Es curioso el número 17, «Rosa blanca», conservado en manuscrito (reproducido en una felicitación de los familiares del poeta en 1976): describe en verso lo mismo que cuenta en prosa el número 89 de la primera edición, «La negra y la rosa». Más curioso todavía: en la parte superior tachó la mención «Diario» y puso al lado «Eternidades», algo incomprensible.

Sobre Ratan Devi, protagonista del número 18, conservó el programa de su actuación, con las traducciones de los textos de varios autores realizadas por Zenobia. Incluí el escrito en el primer tomo de los *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón,* en 1987.

La descripción resumida de Nueva York en el número 20 es semejante a la arrancada del poema 116 en la primera edición. Y el número 23, «El árbol tranquilo», contiene una versión semejante pero distinta al poema 109.

Confesamos no saber interpretar las indicaciones del número 30, «El mal ejemplo», ya que además de «Diario de poeta y mar» dice: «La Colina / "¿Retrato de mujer?" / ¿Varias? / 1916 / Inédito».

Las indecisiones del autor se acumulan en el número 34, «¡Gloria!», ya que lo pensó destinar a uno de estos títulos copiados alrededor del manuscrito: *Verso desnudo, Piedra y cielo, Monumento de amor* o *Hacia otra desnudez,* pese a advertir que estaba separado del *Diario.* Lo destinó también a la *Revista de América,* y añadió además que era un borrador y estaba inédito.

El «Epigrama» del número 38 es un manuscrito con la indicación «Diario» tachada, así como las iniciales N. Y. En cambio, escribió «Idilios Clásicos». Lo reprodujo la Casa Museo Zenobia y Juan Ramón, de Moguer, en 1981, para conmemorar el centenario del poeta.

Nuestro número 39 es variante muy diferente de la parte final del poema 147 en la primera edición, «A Miranda, en el Estadio». En realidad es otro poema, y como tal lo damos.

También estuvo impreso el número 45, titulado entonces «De favor», tachado por «Llegando», y con la insólita fecha del «39 de junio»; tiene varias correcciones manuscritas, y las siguientes indicaciones: «V. d. / Contraste con "Mar tercero" / Destino / Verso / 2», de las que nos importa destacar la iniciativa de contrastarlo con «Mar tercero», asunto que no podemos abordar ahora. Existe asimismo un manuscrito que debió servir para la impresión, y que fue reproducido por los familiares del poeta como recordatorio en 1964.

Y esto es todo lo que ahora resultaba necesario explicar para acompañar la edición de estos 54 poemas, en su mayor parte inéditos, y los otros casi desconocidos. Probablemente completamos el *Diario de un poeta reciencasado,* un libro trascendental en la historia de la poesía contemporánea, que se enriquece con estas aportaciones tan interesantes como las conocidas, y no menos bellas.

Arturo del Villar



Zenobia y Juan Ramón
recién casados

54 nuevos poemas del *Diario de un poeta reciencasado*

1
Hacia el mar

1

En tren,
21 de enero.

Pueblo del río

LAS estrellas se van del escenario
del alba.

El día
ha corrido el telón.

Todo es ya, fuera,
una verdad de luz y oro,
pobre, y sencilla,
cantada por el río verde y rosa,
aún con ecos de luna.

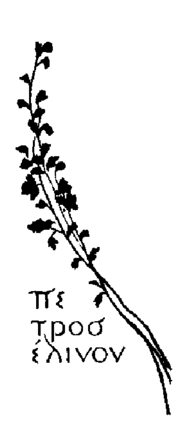
(Como un recuerdo triste de algún sueño
malo, sigue la noche, allá en La Mancha,
la representación de su misterio,
igual que una tormenta
que dejamos atrás...)

... El sol
le da los buenos días
y le ofrece su pan caliente
al público ordinario de los árboles.

2
Idilios

LE ha dado un aletazo
negro a la margarita blanca...
El campo, valle
tan alegre, ayer, todo, como una sola luz inmensa,
qué raro, qué tristón
se te ha quedado, alma!

¿Qué fue? ¿quién fue? ¿qué quiso?
—Y se saltan, mirándolo, las lágrimas.—
... ¡Le ha dado un aletazo
negro a la margarita blanca!



2
En el mar

3

En el mar,
31 de enero.

Olvido

SI no paso por ti, ¿tú, mar, qué eres,
sino agua redonda
limitada por alto cielo vano?
¡Olvido bajo olvido!

Al mirarte, te creo.
Sólo eres el fondo y el ornato
de mi pasar, de mi mirar, y luego
¡olvido bajo olvido!

Escenario vacío
(¡oh mar sin hombres, sin mujeres!)
ruina inmensa de nada,
desierto palacio abandonado; yermo
en domingo, isla
sin nadie...
No, ningún nombre
de abandono o descuido
te cuadra, porque todos son (¡oh agua
redonda
limitada por altos cielos vanos!)
Ningún nombre te cuadra,
mar.
Sólo este mismo nombre:
olvido... bajo olvido.

4

En el mar,
31 de enero.

Niños en el mar

¡LOS niños! ¡Qué descanso...
qué nido al sol de enero,

qué corazón de rosa,
qué amanecer!

Sus ojos
qué bien enredan con los míos
los pensamientos puros,
las verdades sencillas,
lo bueno de verdad.

¡Limpieza santa,
manantial infinito que enriqueces
todo (manando y concluyendo
en tu misma hermosura),
con la desnuda trasparencia
de las sonrisas inocentes!

Inocentes miradas,
los santos inocentes,
sin contajio y sin miedo,
al lado de las cosas malas
y sin verlas.

¡Qué paz,
los niños, qué reposo,
qué mar serena, qué aire tierno,
qué luz de estrella limpia,
qué dulce anochecer!

5
Noche nunca

(¡MI voluntad tardía!)
¿No te vi,
noche, más que tu caballera?

Tu ancha espalda
no pudo congregarme ya un instante
la masa cristalina de tu gloria
blanca.

Blanca (como ruinas de la luna)
la rompía mi sueño repetido

¿al que tú tristemente
volviste grandes tus cansados ojos
para decirme adiós desde la aurora?

Ahora que ya no eres
más que ultrafosa, soleada cáscara
de tu honda y clara sombra fiel ¡qué inútil
mi despertar completo, noche nunca!

6

5 de febrero.

Más

(Cita de Platón, según
Marco Aurelio)

Todo es menos

EL mar, como tú, amor, no es más que una lección sencilla —¡qué trastorno blanco, verde, gris, tan inocentemente vario!— que da a la desbordada fantasía nuestra la realidad. Su cifra es otra, como la del amor, de la que creíamos; eterna variedad de un sencillo espectáculo con límites, que le va cojiendo el sitio a la mentira que pensamos tan bella, que le va quitando hermosura, que nos recoje el corazón al centro mismo de un mundo nuevo, más pequeño que el otro, sin duda, pero lleno todo —solo hasta donde él acaba— de sentido verdadero.

Como tú, amor, el mar de todos los días nos enseña a querer lo que nosotros creímos que no era como era. —Nos parecía aquello más, mas era menos.— El *más* del mar ¡amor! es el encanto de la verdad que uno mismo y solo ha limitado.

7

POR este mar tan grande y tan abierto,
a una islita tan ciega y tan pequeña,
oasis diminuto en mar de rosa.

¡Amor, puerto cerrado
oculto entre las vueltas de la flor,
imán sin fin del alma y de la carne,
bajo las sábanas
del alba!

¡Sí, pero anclado yo en la islita rubia y rosa,
te veo, mar inmenso, en lo infinito!

8

¡QUÉ mudanza
de lo que un punto nos pareció eterno,
y sólo con el cambio
del sol al aguacero!

¡Cuán lejos de ahora mismo!
¡Qué sin retén el hierro
que, hace un instante, era
imán, sin fin, del pensamiento!

—De la pared sonora
se cae, frío, en la laguna, el eco,
como un golpe de plomo,
aplastado, convexo.—

¡Cuán lejos de ahora mismo
... y cuán lejos de aquello,
de aquello
que era aquello... sin esto!

9
Pompa

DILATABA yo, triste,
la esfera de mi vida, inmensamente, hasta
yo no sé qué sinfín de estremas
e ilimitadas ignorancias...

—Era como una pompa
de jabón en un día, en una noche
de primavera májica,
con reflejos de estrellas,
en su frajilidad blanca de agua.—

Subía de la vida
al cielo, con el ansia
y el miedo del que sabe

que ya nada le falta
a su ilusión sublime
para caerse en sus alas.

... Se me rompió, de pronto,
mi dilatada alma.
Y no quedó de mí, yerto y oscuro,
ni mi vida... ni nada.

10

En el mar,
7 de febrero.

Mar ideal

CIERRO los ojos triste
a este mar falso, y sigo
viendo dentro aquel mar tan verdadero
de los libros aquellos, mar,
de los cuadros aquellos, mar,
de los cantos aquellos, mar,
de los sueños aquellos, mar.

(¡Aquel mar de colores grande y solo,
tan lleno de bellezas y peligros!)

Y... ¡mar pequeño, pobre
mar sin canto,
mar sin libro,
sin cuadro,
sin sueño;
con toda tu alma dentro de tu cuerpo,
mar limitado en ti,
mar sin ti mismo, mar, mar sin mí mismo!

11
Puerto

LOS rascacielos de innumerables ventanas surjen, como en esas alegorías en que los ánjeles bajan un castillo, una torre o una ciudad, cual bajados de un cielo vagamente verde —su de ahora mismo— en una indecisa y sucia vaguedad en que el cielo se une con el suelo en corona de vague-

dad. Y cual trayéndola más cerca cada vez —a medida que nosotros, en nuestro barco, llegamos— barcos negros, que dora el sol, limpios y dibujados en la cercanía.

Un momento entre ello y nosotros un raudo biplano, tan alto que da sobre las fachadas y que el sol baja. Más cerca, más cerca. Ya tan cerca que no vemos más que los barcos en fila en los muelles como bebiendo en un abrevadero.



3
América del Noreste

12

Lunes, 13 de marzo.

Sin prisa y sin cansancio

¡QUÉ angustia deprimente esta de hacer las cosas aprisa, de no poder hacerlas despacio! Lo último que yo sería en el mundo sería turista: ¡El turismo! Perder la vida pequeña de uno y quedarse sin entrar en la grande de los demás, suma de las pequeñas que se están sintiendo bien. Hoy: el espectáculo de la primavera nevada, al mediodía, de un lado a otro, con la lengua fuera, sin entrar, sin poder entrar en el alma de las cosas, la casa de Longfellow, a la caída de la tarde, llena de colores.

13

Domingo, 19 de marzo.

New York

¡TODA la tarde quitando papel de seda y tirándolo! ¿Hay nada que complique la vida como el papel de seda, una cosa tan abundante, ¡tan barata! y que no sirve para nada? Camisa cursi para el pudor aprendido de un paquete de medias hecho por un tendero. ¡Me indignan las fábricas de esta cosa vana que se hace para tirarse, que no tiene fin alguno! ¡Oh qué blandura colorada, blanca, rosa, celeste, verde, y dulzona y tan sosa y tan cursimente inocente, qué cosa de retardo, de trabapiés, de mentira, de merenguería! La nueva conciencia de América, me dice alguien —¿yo?— a mi lado. ¡Papel de seda! ¡Fuera! ¡A la basura!

14

New York,
lunes, 20 de marzo.

Hotel Van Rensselaer

MISS CONCIENCIA

LA primavera dentro; pero no, esta vez, románticamente, dentro del alma (en el corazón), dentro de la alcoba. La *gripe* del amor achica el

mundo, lo retrae hasta cuatro metros alrededor del lecho y, entonces, el sol matinal en los cristales de las ventanas es como el sol de las otras veces, de los días infinitos en el cristal del horizonte grande. El bienestar, la paz, la alegría se fundamentan en las cosas próximas que se hacen, como los perros, leales: el lecho blanco, el *[espacio en blanco]* gris claro con florecillas rosas, la pared verdemar, las cortinas de muselina impalpable, los libros —como siempre— y, en fin, cual una ilusión lejana, los tulipanes amarillos de la ventana de la casa color roja de chocolate de enfrente. ¡Qué bien! ¡Bendita enfermedad leve que permite, en New York, estarse ¡un día entero! en casa, y un día de fines de marzo en que el poco sol que llega entre las casas inmensas y, a través de doscientos cristales que coinciden contra el cielo, habla de la gloria verdadera, esto es del cielo diario de otras partes. Sí. La alcoba es hoy como un jardín, con arbustos llenos de florecillas y de rubios brotes tiernos, con finos pajarillos alegres —no esos gorriones negros de la nieve ordinaria— con agua corriente —qué dulce hoy, el agua del baño, de este cuarto de baño espléndido por el que anda el aire entre los jeranios soleados a pesar de esa casa de la 5.ª Avenida—, con músicas no tocadas en cada rincón íntimo. ¡Bendita *gripe* que has hecho sentir la entrada en la alcoba —¡qué más da!— de la primavera!

15

Miércoles, 22 [de marzo.]

Notas

1

¡QUÉ tristes, qué bajo el corazón, estas banderas de hotel, grandes, sucias, que no tremolan en el cielo! La nieve las carga y las abate, cerradas y duras. Entre su nieve, las estrellas intentan salvarse en un pedazo de azul. Por otros lados, la sangre se monta sobre la nieve. Lucha baja y para nada. Son banderas —en su quinto piso— en donde lucha la sangre y la estrella en la muerte.

y 2

NINGUNA ciudad ha puesto tanta distancia entre el animal (hombre) y el vejetal (árbol).



16

29 de marzo.

Sin hora

(DE UN CONCIERTO DE PADEREWSKI, CASALS Y LA SINFÓNICA.)

TODA manifestación ideal y espiritual es aquí aislada, sin hilación ni consecuencia. No es posible engarzar ninguna emoción en el bello ornato de un aderezo interior complicado y estenso. Nada responde *antes* ni *luego:* ni la hora, que aquí nunca existe, porque cada uno toma, para lo suyo, la suya, y no hay horas comunes que determinen el horario ideal ni aspectos armoniosos en que el alma prolongue su deseo despertado tan pronto, ni posibilidades aventureras que ni tienen marco, ni más que caminos de oro; ni bienestar de una paz en que, como en un lago, se difunda la emoción propia en un manso ondear hasta lejanas villas conocidas, de esas cuyo fin cercano es amado como si fuera infinito y en las que el corazón encuentra la plena alegría de su mejor derramamiento. Además, la cantidad de belleza por series es tal, que las cosas mejores están aquí como están las altas casas, apretadas en filas sin término y mareantes, y no tienen, en sus inmensos intereses, el del tiempo, y se confunden, se ilimitan, descendiendo a un nivel igual, como descienden los mismos rascacielos. Viven siempre en una azotea ideal, atrofia el alma, porque la belleza es más impresión que consecuencia. Y aquí no se vive en una altura ideal, no; pero se está en lo feo a su nivel, a un nivel sencillo y fácil. Por eso mucha jente se va a otra parte a buscar emociones nuevas, sin pensar que no hay nada mejor que lo bueno y que es el alma la que únicamente puede poner un marco a la primavera..

17

Rosa blanca

HA tornado el recuerdo
con la primavera.

La negra la llevaba —en el subway—,
blanca, en su pobre mano,
blanca como la luna llena.
Nunca vi en una rosa blanca
más luz ni más pureza.
(Entredormían todos —¿la miraban?—

con la caída soñolencia
que da el hastío, el vino
y la miseria,
en la pesada hora de sol vivo
recién llegado con la primavera.)

Era la rosa, en el estrépito
negro y caliente, la conciencia
—¡oh rosa blanca
en la mano negra!—
del día, intacta, delicada,
inocente, serena,
pura;
la conciencia
eterna, como el alba,
de la belleza.

18

New York.

Ratan Devi

EL escenario vacío parece la sala, y el público la farsa... Pero, ¿estaba ahí? Está. Y frente a ese público de carnaval, grotesco y maleducado, la pobre mujer de verde y blanco parece el hallazgo de la verdad. Como un perrillo en un cojín, se diría que busca un centro último antes de echarse. Al fin, se sienta. Y comienza, igual que un barco que entrara en agua, a balancearse. Sí, es un breve navío, y la tambora el mástil que lo lleva, con velamen de música, a la inmensidad. No parece que la mujer haga sonar la tambora con su mano, sino que le suplica que cante, y que ella obedece, dócil, sola, sujestionada.

★

¿Nace por vez primera el murmullo? Es un balanceo que viene de lo más lejos del alma, del recuerdo presente, le parecerá alto en su alma. Mas nosotros lo oímos tan lejos como si sonara en el lugar mismo de su recuerdo. Cada breve canción crea y levanta el mundo. Es como el parto de un mundo igual que el mundo. ¡Qué trabajo sacarse de las entrañas la noche, la primavera, el sol, el amor, y dárnoslos vivos! Y tras de cada

canción, la mujer verde y blanca descansa, sudosa y recojida, como después de un parto.

★

Tagore dice, en el programa, de ella:

«Ni las tonadas ni la medida se modificaron en lo más mínimo para hacerlas más sencillas, para amoldarlas a la educación europea de la cantante... la música era inmaculadamente india... no había señal alguna de esfuerzo en la hermosa voz.

«Algunas veces el sentido de un poema se hace comprender mejor en una traducción, no necesariamente porque sea más hermosa que el orijinal, pero como en su nuevo engarce el poema ha de pasar por una prueba, brilla más claramente si sale de ella triunfante. Así me pareció que al cantar Ratan Devi nuestras canciones ganaron algo en sentimiento y verdad. "No da énfasis a los goces sociales de los nombres". Escuchándola sentí, más claramente que nunca, que nuestra música es la música de la emoción cósmica. No trata principalmente del drama de las vicisitudes de la vida humana. En todas nuestras fiestas el objeto de nuestra música me parece ser el de traer al corazón de la multitud el sentido de la soledad y de la inmensidad que nos rodea por todas partes. Nunca es su función el proveer combustible para la llama de la alegría, templarla y añadirle una cualidad de profundidad y de deshacimiento. Nuestros *ragnis* de la primavera y de las lluvias, de la medianoche y del alba, tienen el elemento profundamente patético de una intimidad que todo lo invade a pesar de la distancia inmensa de la Naturaleza.

«Ratan Davi cantó un *alap* en Kanhra y por el momento olvidé que estaba en un salón londinense. Mi mente se transportó a la magnificencia de una noche oriental, con su oscuridad trasparente, pero insondable, como los ojos de una doncella india, y me parecía estar de pie, solo en la profundidad de un silencio y de sus estrellas».

★

... Ahora, de rojo toda, parece que se entra en su propio corazón y allí se acurruca, aislada, en él, del mundo, como en una choza de sangre, de llama, de pasión, de sentimiento. Y palpitando en él, le da, volando en su asiento, la bienvenida a abril, saltona como un cabritillo, por su alma. O es de noche, y suena un inmenso y solo mar de sangre caliente, que tuviera en sí el lamento oscuro de todo lo humano ignoto. Nunca he oído la vida más muerta ni la muerte más viva. El mástil de la tambora, en esta segunda navegación trájica, vacila, volviendo siempre a sí mismo como el de un navío a las mismas estrellas siempre.

★

Ratan Devi coje y duerme la tambora como a un niño; mece la canción con su cuerpo y la demuestra con la mano izquierda desentendidamente, como en sueños. Es como un movimiento sensual de la mano fuera de la voluntad. Se guarda la mujer toda en su sueño y no deja fuera de su orbe de misterio sino el jesto, segura de que por esta desnudez nadie llegará a la luz de su centro. Nada le importa nada y se dijera que en vez de estar frente a nosotros, estuviera frente al Cielo. Y casi no habla. Vibra. Cual si su lengua fuese un diapasón y la boca —y el corazón— una dulce caja de resonancia.

★

Al salir voy a saludar a Ratan Devi y a su Dr., que toman helados con Agripina, la Abuela de las Ninfas, —la del diamante lágrima en el ojo verde—. El Pendón de la Cuaresma y la Polilla del Cielo —esa del diablo de esparadrapo negro en la espalda cruda—. Y le ruego que me diga dónde puedo hallar las canciones persas e indias que acaba de cantar. Entonces me ofrece la última línea del programa, que dice: «The numbers following title of song indicate the location of song in the Book of Words».

Y se va del brazo de la mujer de Rubens, pasada por siglos, sin desalojar por ello menos aire del espacio, y que cubre lijeramente su opulencia chocha con una túnica de terciopelo más amarillo con la niebla rosa en que se envuelve el rodete blanquirrubio.

Y el indio compañero de Francis Thompson, las manos entre las piernas, se reía, doblado, como un niño.

19

19 de abril.

Alta noche

LA luna me ha traído a la alcoba de la novia de H. Heine. La noche emana un perfume de primavera, y en éste de la vieja N. Y. se siente el regazo del pasado. Suena un violín por la calle. La noche de *[espacio en blanco]* es igual en todas las partes del mundo.

20

New York

1

LA ciudad parece un marimacho grandote, con las botas sucias.

y 2

ESTA tarde, en el tranvía Harvard, iba, borracho y lleno de nieve, Poe, ya viejo.

21

N. Y.
[21 de abril.]

La luna de Semana Santa

ESTÁ ya llena, y triste. Todas estas noches la he venido viendo; anteayer sobre Woolworth, ayer en Broadway, esta noche aquí en la 5.ª Avenida. Amarilla, la vela la niebla y tiene un cerco grande. Está bien lejos. Me parece que tendremos que andar toda la Quinta Avenida para llegar a ella, y estoy cansado.

La luna había ya perdido sentido para mí y en New York ha vuelto a cobrarlo. Parece como si su recinto blanco fuera el mismo de todas las noches.

Sí, muy bella, esta luna de Viernes Santo, llena, amarilla y triste. Pero me parece que para llegar a ella tendremos que andar toda la 5.ª Avenida y, la verdad, estoy cansado... Quedémonos en la tierra.

22

New York

(VIDA INTERIOR)

AQUÍ estoy. ¿Me estaba yo esperando? No sé por dónde andaba... Creía, loco, que venía del mundo.

23

El árbol tranquilo

ESTÁ en la primera casa de la Quinta Avenida, en un sitio en que la iluminación artificial disminuye y se sale a la noche azul y fresca en la que se ven las estrellas claras entre algún que otro anuncio sobre el cielo. Abril ha besado al árbol en cada rama y el beso se le ha encendido en cada punto como un erecto brote de oro. Parece el árbol así brotado como un

candelabro de luces tranquilas de aceite —como esas que alumbran en las recónditas capillas de las iglesias— que velaran este regazo de la ciudad.

Junto a él tornan a mi alma, como por arte de majia, todas las lejanas emociones de jardines nocturnos de otros países y otros tiempos, todo cuanto es lo nocturno de flor, de yerba, de fuente y brisa. Y me vienen versos míos que ya tenía hace tiempo olvidados:

Qué triste es amarlo todo
sin saber lo que se ama...

Pasan junto a él y a mí los ómnibus con el techo lleno de amantes que van a darse besos junto al río, un poco más cerca de las estrellas; pero el árbol no se entera y parece que entre él y éstos hay colores, olores y rumores de todos sus años, de todos sus inviernos, o un cerrado sueño indiferente. Entre sus luces —digo, sus flores— mis ojos suben en deleitable juego de azul, a las estrellas, en esa ascensión aguda y dulcemente triste y sin razón.

24

New York.

Interior

MISS C.

AL entrar el primer día, en una casa, dice uno: ¡Qué bien! Muebles fuertes, serios muchas veces, colores neutros, cortinas dobles, anchura, altura, holgura, maderas buenas, hierro, libros, flores. Al quinto día ya no parecen tan bien. Al décimo parecen mal. Y se da uno cuenta de que las estancias son como esas que ponen de noche en los escaparates. Son estancias bellas, por metros de belleza y bienestar traídos de la tienda, en donde el dueño no está. No le sienta ni la belleza ni el bienestar porque se ve que el dueño está en esa casa como un visitante que no ve, fuera, desligado de ella, que mañana un sofá nuevo desterrará de la estancia y del recuerdo a este otro. Se siente que uno puede enseñar la casa al dueño como si fuera más de uno que de él. Sí. Todo está demasiado bien. Y eso, naturalmente, no es posible ni así se puede vivir. Cuadros bellos que el dueño tiene que ver su firma para contestar, sedas que no se acarician, luces que no se combinan, ni se alzan ni se bajan con la hora ni con el alma, fuegos que caliente el cuerpo solo y que no se abren a la naturaleza —¡el fuego, la única salida al mundo en la cerrazón del invierno!—, pianos que se abren para sonar a Beethoven —¡ah, sí, ya, Beethoven!— entre Gounod y Delibes.



25
Cosmopolitismo

EL cosmopolitismo es absolutamente incoloro, y es como si todo se fundiera en aquella caldera inmensa para salir color de hierro.

Alguien me dice:

—Es la monotonía que da el único interés de ganar dinero.

—Es posible.

Y debe ser así, porque huele a metal. Toda la ciudad hecha como en una fundición: casas con molde.

26
Lecturas

> FROST: ... amable
> señora, cuya ancianidad
> estaba aún sobre los
> soportes de la primavera.

SE discutía, aquel martes último, en la «Poetry Society», si el amor entraba por mucho o por poco en la poesía actual de América. Casi todos opinaban que era un muerto de las poesías semiolvidadas de los poetas de Nueva Inglaterra. Una se levantó entonces y, después de recitar los versos de Frost que anteceden, llena de abierta y embriagada emoción, dijo que le parecía uno de los más bellos poemas de amor que había jamás leído.

Yo asentí. La viejecita tenía razón.

27
Notas
1

JARDÍN de las cascadas del Vanderbilt.

En el piso 19. Como una tienda de campaña china, persa... ¡qué sé yo! Luces granas, verdes, violetas. Señoras desnudas... digo vestidas hasta el alma. En derredor, por las ventanas, dulcemente azul, N. Y. y los puentes y Brooklin, en la última luz de la tarde. En el escenario la cascada de luz verde. En una breve isla central como un alarde agudo de elegancias, el primer violinista de la orquesta, de rojo y verde, haciendo... cosas.

y 2

¿FUERTE? No. Éste no es un pueblo fuerte, ni un pueblo heroico. Es un pueblo numeroso que cree que es honrado.

28
& Co.

... BUENO. De acuerdo. Y van a tomar los dos un cuartito de un metro cuadrado —que aquí llaman oficina— sin escalera, con ascensor, entre el purgatorio y el infierno. Ponen en la puerta, con letras negro y oro: Fulano, Mengano & C°. Se quitan las americanas y se ponen a trabajar. Esto es, se sientan en unas sillas, que es lo único que hay en la oficina, escriben cartas, mascan goma y hablan por teléfono. A los quince días, se disgustan y cada uno busca otro & C° en otra oficina por el estilo, por otros quince días... & C°.

29

New York.

NUNCA he comprendido como ahora el perjuicio de la cantidad.

Hay tanto de todo que ni lo bello parece tan bello ni lo feo tan feo.

30
El mal ejemplo

SI es verdad que no hay más que una cosa peor que el orgullo y es la humildad, no hay más que una peor que los vicios personales y son las virtudes colectivas. Las virtudes colectivas son las encubridoras del vicio personal, es decir, del mal ejemplo, es decir, del buen ejemplo, puesto que es un mal ejemplo que puede curar. El vicio personal puede ser así odiado; y si el ejemplo sirve de algo, servir de ejemplo.

Aquí en los Estados Unidos, no se cuida el vicio personal en sí mismo sino por lo que tiene de mal ejemplo, y porque puede ser colectivo; y nunca la imagen del pantano en flor ha sido más justa y con su moraleja —moravieja. Sí. Esto tiene en este aspecto la antipatía del apólogo. Sí, eso es: una gran fábula que podía haber compuesto un elefante con personajes humanos. No sé lo que le sucederá a los elefantillos.

Yo nunca he aprendido nada con el apólogo de la escuela ni con lo que se llama buen ejemplo. Para que las cosas tengan eficacia ¿no lo dice Platón? es preciso que uno mismo las encuentre. Así pues, yo le digo a los Estados Unidos de Norte América: «¡Viva el mal ejemplo, el vicio personal, puente de salvación! ¡Mueran las virtudes colectivas, mar podrido como un pantano!».

31

20 de mayo.

Washington

HE nacido dos veces, una de mi madre. Otra de mí mismo. ¡Qué lucha, qué oscuridad, qué escribir, hasta haber podido, ya nacido, nacer otra vez y de mí mismo! Ya soy yo mi matriz y mi sepulcro. Nada me liga a nada. Todo me liga a todo. ¡Qué desligado estoy, de parte alguna soy y contra todas estoy! ¡Qué gusto el de poder hablar bien de todo lo que no es de uno, por condescendencia! ¡Qué gusto poder hablar mal de todo lo que no es de uno, y por odio sin razón, por capricho! He cortado el cordón de mi memoria del ombligo del pasado.

32

Miss Rápida

—¡OH, qué casa tan agradable, qué casa ¿no? para vivir en ella! ¡Qué gusto de casita! ¡Con esa puerta y esas ventanas! ¡Qué bien estar ahí, echada en la colina!

—Si es un anuncio de leche...

—Oh, el mar. Míralo con la luna, ¡qué hermoso!

—Pero si es una serie de rieles por los que ahora el reflector...

—Es la estatua de... no recuerdo. Fue un médico famoso que descubrió...

—¡Si es la estatua de Juana de Arco...!

Miss Rápida tiene una imajinación peregrina. Le he recomendado que escriba una guía de «Primeras impresiones» para los alemanes... ahora; para los que sean, luego.

33

New York postal

EN las librerías, en los hoteles, en las estaciones, en las calles, un Nueva York en tarjetas postales se ofrece, todo lleno de ricos colores limpios, sin

miedo a la verdad, digo a la mentira. Se dijera un N. Y. pintado con óleo y lavado delicadamente, en el amanecer de un abril único, por una esponja cuidadosa. Así lo había yo copiado en el fácil espejo de la imaginación lírica: casas inmensas de mármol blanco, atroces resplandores —de mal gusto, pero con su belleza— de oro vivo en las altas cornisas, limpias orillas de aguas complicadas, avenidas de parques y palacios... Me he guardado aquella joya, como un diamante inútil, en la caja del olvido. No sé si el sueño era mejor o peor que la realidad. A veces me parece más bello. A veces parece más bella la verdad en su fealdad misma como el descubrimiento de una ignorada fuerza humana que tiene su hermosura en sus defectos propios. Así, nunca he sentido el arrepentimiento de ahora por haber enviado a través del mar estas N. Y. de colorines que venden en la N. Y. grande, sucia, negra y huracanada. El *todo es siempre menos* podría convertirse aquí en *todo es de otro modo.*

Y cada postal que he mandado desde aquí me hace sentir mi castigo como si fuera mi propia fantasía la que va atravesando mares y tierras en tan breves cuadros, franqueada con dos centavos y sellada suciamente con el matasellos de una de estas groseras manos de oficina astrosa.

34
¡Gloria!

YO pensaba
en mí como en la pena sola,
estasiado por ti del todo, tú
que no eras nada: tierra y muerte.

Yo pensaba
en ti como en la sola vida,
olvidado de mí del todo, yo
que lo era todo: vida y gloria.

Por ti fui a mí, de ti a mí vine,
como un resucitado,
como un trasfigurado. Gloria y vida.

35

Filadelfia.

DONDE tú, alma mía, entras,
todo se limpia y se ordena

como la noche se estrella
cuando pasa la tormenta;
cual si la brisa anduviera
entre tus cosas ya hechas,
en el centro tú blanqueas
igual que la luna llena
por las estrellas compuestas.

¡Qué estancia tan grande y llena!
¡despertar de la inocencia!
o tan vana y tan pequeña
como el dormirse la pena.
Sí; las paredes enredan
sus rosas, jardines hechas...
Tú en madres las cosas truecas
y hermanas, y entre ellas reinas
por la virtud verdadera
de tu soledad fraterna.

¡Qué paz! Como en una aldea,
de noche, la casa abierta,
donde el sueño, hecho azucena
por la luna, se[1]
entre las rosas de afuera...

36

¡CUÁNTO más mío era
todo, antes, cuando aún no era del todo
mío!

¡Y, ahora, me parece
todo de otro, de otro
que quizás lo creerá mío del todo!

Desierto, mar, palabras conseguidas
en los sujetos nuestros,
hermanas del amor, nombres de nada,
pinturas de un color solo
... ¡y qué tristes!

[1] En el manuscrito figura ahí «(cobijara)», tras un blanco, en letras pequeñas y entre paréntesis: deseaba buscar un sinónimo que mantuviera la rima en e-a de todos los versos.

37

ANTES, que no tenía el amor, anhelaba
tener el amor, pero no tenerlo.
Ahora, que tengo el amor, quiero
no tener el amor, pero tenerlo.

38
Epigrama

NO quiere la que guarda
mi lira, musa hermana
de la verdad y de la primavera,
la jema rica para su garganta
de trigo tierno,
sino el collar de besos y de llantos.

39

Y esa otra noche vamos los dos
a donde —de mañana— ha muerto
su voz, para mí, en el abierto mar
de la noche constelada.

Aún la estrella inmaculada puede
decirme en dónde estamos con tu
voz...

¡Anda, vamos, dijo Miranda, va-
mos desde este azul artificial
al oro real de lo inmortal!



4
Mar de vuelta

40
Marea

COMO una enorme ola retenida por la luna, mientras la vida jira fatalmente, me quedo absorto ante ti, vueltos los ojos negros a tu blanca maravilla celeste.

¡Parecías, desde este antro plutónico de mi alma, tan leve, tan suave, tan ofélica! Yo me creía un invencible mar. Mas tú haces retorcerse mis entrañas de líquido fuego, impasible entre las claras estrellas que te nimban.

Y mi corazón, mujer sin nombre, luna sola de mi vida, se marcha hacia ti —¿por dónde, cómo?— inesplicablemente, involuntariamente, perdido sin remedio.

41

11 de junio.

Cielos

PRIMERO un cielo bajo y andrajoso de tendidos nubarrones pardos, bordeados de luz, detrás un cielo azul liso, orillado de borreguitos blancos. Detrás el cielo sin color, tal vez amarillo, tal vez verde, tal vez malva, donde se mueve el sol de cristal que agujerea el cielo como un ascua en un papel de seda.

42
Arco iris en el mar

—¡AY, qué colores! ¡Nunca he visto colores más bonitos!— dice.

Jamás el viento ciego de un domingo por la tarde ha sentido tal pena de no ver, bajo la ceja rubia del arco iris, la despegada alegría del ocaso tras la lluvia. Vibración multicolor de una primavera lejana de olores, colores y música, de la que sólo llegará a nosotros la imajen en un supremo adelanto que se muriera de su propio esfuerzo...

—¡Ya! —dice—. Venid. ¡Los niños! ¡Las mujeres!

—¡Se apagó! —dice batiendo palmas.

Soledad infinita. ¡Se apagó! ¡Qué pobre el oriente! Luego, todos miramos absortos.

43
Movimiento de mares, sonrisa de mujer

MAÑANA en el mar. Mundo dorado. He aquí unidos la sonrisa de la mujer y el movimiento de las grandes aguas, como en el recuerdo infantil de Leonardo de Vinci (Walter Pater). Se sabe hasta el fondo de lo conocido, de dónde son los dos. Pero en el sinfín de lo desconocido, ¿quién sabe de dónde los dos vienen? Total.

Esta sonrisa de esta mujer es española por su orijen, hija, flor de sonrisas de padres españoles; luz, color, contajio, sentimiento españoles. En España, madrileña. En el mar, española (andaluza, castellana, catalana, levantina, estremeña, vasca). En el mar mismo, más allá, española de la tierra y del mar. Luego, europea. Y así, a medida que nos alejamos de su orijen, la sonrisa va siendo el mundo, hasta quedar enmedio del mar solo, sola con el movimiento del mar. Si el barco se fuese a hundir, cerca de la muerte la sonrisa sería sólo humana. Cuando el poniente, como una cerca transitable de luz, hace evidente la separación de dos mundos, la posibilidad, la seguridad del tránsito ideal, esta sonrisa es ya mayor que el mundo conocido. Es total.

En lo total mío la recojo yo. Y lo que me sonríe en ella es el todo, lo interno, lo eterno, más allá de lo sensual, sólo en sí, como última espresión de algo que un día, en un mundo, era ya de otro. Así, debió recojerla Leonardo niño, como el movimiento de las aguas grandes, como una luz ideal en el cuerpo ya con frutos pasajeros que él aún no veía, espresión última vista desde el todo de la inocencia sentidora de belleza, fin del mundo.

44
Sensaciones agradables

(MAR DE RETORNO)

¡ESTÁBAMOS aquí, parados, desde anoche! ¿Estábamos aquí? ¡Mire usted, mire usted! Un barco italiano, otro belga, y ese inglés. Pasa un frío suave por el corazón. ¡La bandera española!

45

19 de junio.

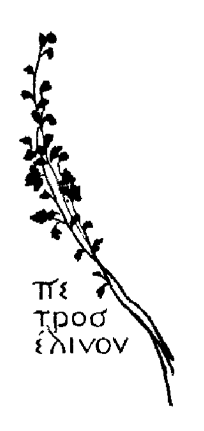
Llegando

¡QUÉ hermosamente vamos
porque vamos, España, porque la que vaga

es el alma, en el mar tranquilo
que la proximidad encanta
de suavidades nuevas
que ya no son color, ni luz, ni mito,
sino virtud de ungüento y oro
de hondas deidades, manos únicas!

¡Y cómo huele todo a nidos abrigados
de sol de primavera entre las flores!
¡cómo, en la brisa, manos alargadas
inmensa y vivamente,
hecha razón su fuerza y fuerza su ternura,
se disputan el apretado y largo enredo
de nuestros brazos!
¡Y cómo el sol y el agua
son ya cielo caído
puesto al alma por Dios, para este dulce tránsito
de la nada a la patria!

¡No importan ya las horas
de la vida o la muerte,
pues que hemos llegado
al adelante blanco de tus alas, alma, patria,
pues que estamos ya, alegres,
entre las mariposas ideales
de los cercanos pensamientos buenos
que se ven ya, encendidos,
en los jardines de una costa sacra,
pues que estamos ya, España, bien echados
en la carne caliente de tus pechos!



5
España

46
Mar ideal

ME fui a la borda
oscura y fría de aquella luz con risas y palabras
a llorar solo, con la luna
en la frente, y las estrellas
en mis lágrimas.

Yo no sé qué tiempo
pasó, ni qué hora era ya.

De pronto
volví los ojos, y tú estabas
serio, callado, quieto, allí conmigo.
Se entró en mi corazón el mar y mi oleada
alta, sola e inmensa
te dio las gracias torpemente con mi vida náufraga
en su sombra de luces infinitas.

No te vi ya.

Hoy, en la costa
con sol, te grito: ¡Gracias! con la fuerza
de la aurora en el pecho.

47

Moguer,
27 de junio.

Azotea

EL crepúsculo
nos va, lento y pacífico, calando.

De la azotea —blanca, rosa, malva—
miramos, juntos, el pasado
y el porvenir; el mundo
que hemos dejado y al que vamos.

En el poniente, májico arco-iris
que sobre el río azul se va quemando,
parecen venas de mi corazón
los trasparentes árboles del campo.

Todo es, inmenso y vivo,
para nosotros solos,
como un profuso ocaso
que, sobre la indolencia de los otros,
se quema, arriba, inadvertido y trájico.



y 6
Recuerdos de América del Noreste escritos en España

48

ESTOY pensando en lo bello que estará estos días fríos el paisaje aquel que vimos nevado desde la casita de campo de Nancy, la muchacha que me dio un abrigo de pieles para ir en el trineo, en el calor fragante de toda aquella jente buena, dulce, efusiva, cuyo recuerdo, entre la profusión de los árboles, parece una hora de sol de abril.

El abrigo me daba el calor dulce de toda aquella jente que recuerdan la ternura de Frost, el poeta de Boston.

49
A Thompson

1

¿HAS visto, di, si las estrellas tienen, de verdad, espinas?

y 2

AHORA sí que me parece tuya tu poesía, cazador del cielo. Ahora sí que ves cómo hace Dios el copo de nieve...

50
Chic

LO chic parece ser la mejor única punta que afila N. Y., o que quiere afilar. En ningún sitio he visto más preocupación de esa caricatura de lo distinguido, que convierte a las mujeres en insectos o en orquídeas, alejándolas de su natural propensión a la rosa. Espero que, aquí donde a todo se le levanta, al punto, un templo, habrá uno —y de piedra y hierro, con cúpula— a lo chic, con sus controversias y sus tés, como la Ciencia Cristiana, y sus sacerdotisas sin matrimonio.

Lo chic es la sensualidad de lo distinguido. Y una ciudad que está ahora sobre tierra parece que está sobre alfileres. —¿Sensualidad?— Claro. Lo chic es la sensualidad del vicio de lo distinguido.

51
Miss Celeste

1

¿AMY Lowell? la violenta señorita de Boston, de la familia de los que le hablaban a Dios. ¡Ah, le gusta tanto el adjetivo rebuscado! A esta Miss Lowell le gusta el adjetivo distinguido como le gusta el rosa eterno y el celeste infinito para sus trajes de domingo. Elegancia celestial y anjelical... distinguida.

Miss Celeste y yo, hemos leído esta poesía de cuando se le da un golpe, ha de ser, ha de ser un golpe «distinguido», antiguo, «demodé»...

Moda celeste, anjelical. Toilette para una soirée del cielo, celeste cielo, rosa valle...

y 2
Miss Rosa

(HERMANA DE MISS CELESTE)

ROSA toda. Todo. El traje y la carne.

Cuando se está vistiendo parece que se está desnudando. Cuando se está desnudando parece que se está vistiendo.

52

NUEVA York, como Madrid, o como Zaragoza, está llena de leones. Leones en las Bibliotecas públicas, en los Museos, en cualquier casa de cualquier calle, a veces en parejas y a veces solos. Son unos leones mansos, circunspectos, con caras de pastel o de filólogo, adormilados, conspicuos, sabios. Están como representando una farsa de valentías, con la consecuencia de su vacuidad, como esos señores del Ateneo de Madrid que dicen sí o no, en una farsa de conocimiento. Dan la sensación de que dentro no tienen nada, como las imájenes de santos de los pueblos.

Los escultores que los han hecho en el estudio, naturalmente, han tenido en cuenta, por aquello de los dos ojos, la nariz y la boca, y las orejas, sobre todo —cuando yo era niño, siempre que quería pintar un burro me salía el maestro de escuela de mi pueblo, o Don José, el cura—, más a amigos que a leones, y sus caras son como retratos de las personas que

vemos en efijie marmórea o broncínea por doquiera. Cada Lincoln -grande Lincoln, mi palpitar— o cada Washington tiene su león correspondiente en cualquier pórtico. Son leones que van para hombres, o mejor, personas que *casi, casi* van para leones.

53
Walt Whitman

UNA triste cosa: Whitman escribió toda la vida con el corazón puesto en el pecho del pueblo. Pero el pueblo lo ignora en absoluto. Y las clases elevadas lo detestan. Whitman fue él sólo el pueblo —en los Estados Unidos no hay «pueblo»— de su país. Desde lejos ha simbolizado una cosa que allí no simbolizaba porque esa cosa no existía. Por eso, caso curioso, el «pueblo equivalente» de los E.U. no lo reconoció ni lo estimó, *ni*, claro está, la burguesía. Sí los espíritus superiores. Pero pasado el tiempo se puede construir sobre W. —y esto es lo que empiezan a hacer las nuevas jeneraciones de América— como sobre un pueblo pasado y vivo.

Y W. llevó al pueblo, en sí solo, desde la inocencia hasta la democracia.

y 54

N. Y.

—¿POR qué no se queda usted aquí?

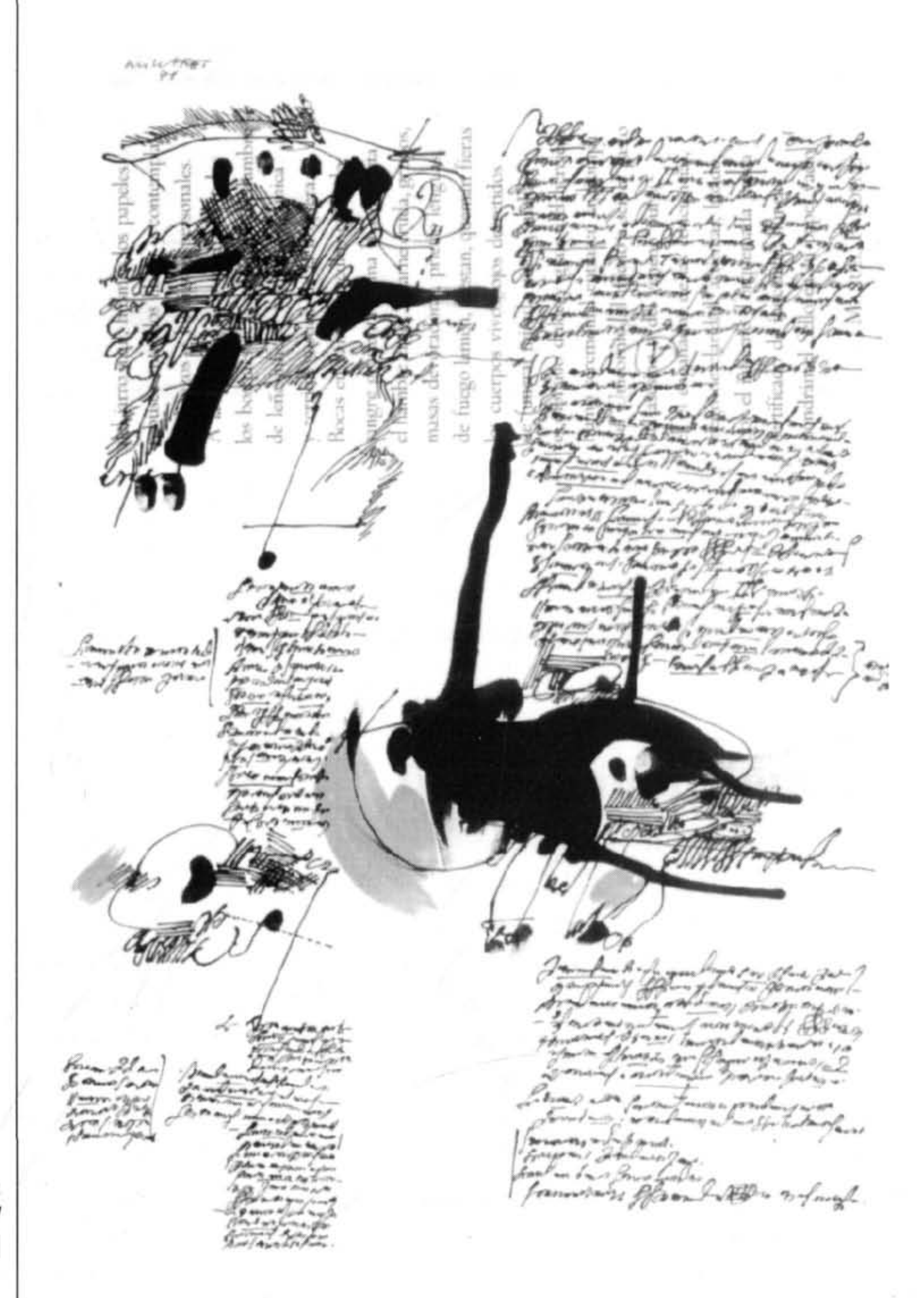
—Porque soy poeta y esto lo puedo contar, pero no cantar.

Juan Ramón Jiménez



[**Cuadernos Hispanoamericanos** *agradece muy vivamente a don Francisco Hernández-Pinzón su autorización para editar las presentes páginas inéditas de nuestro gran poeta Juan Ramón Jiménez*].

INVENCIONES Y ENSAYOS



[Manuel Millares: *Sin Título*, 1971, Tinta s/ papel]



Iberoamérica
Identidad y nombre

No es un ejercicio de mera erudición detenerse un momento a estudiar el origen de los distintos nombres, que se dieron a ese continente, que hoy llamamos América; ni este estudio puede limitarse al ámbito de lo estrictamente semántico. Desde el Genésis poner nombre a las cosas es como el acto final de su creación, el que acredita su perfección a los ojos del Creador.

Con razón afirma Arturo Uslar Pietri que el nombre forma parte de la identidad y «que —añade— no es ajeno al viejo problema de identidad que caracteriza a eso que llamamos América Hispana, la carencia de un nombre único, definido y satisfactorio».

Sin duda, resulta excesivamente simplificadora la ecuación formulada por Víctor Raúl Haya de la Torre, según la cual:

Hispanoamericanismo, Iberoamericanismo = Colonia.
Latinoamericanismo = Independencia, República.
Panamericanismo = Imperialismo.
Indoamericanismo = Revolución social.

Es cierto, sin embargo, que cada una de estas denominaciones lleva en sí una fuerte carga polémica y una distinta, cuando no antagónica,concepción de la identidad americana. La nomenclatura de América —como señala Phelan— reflejó simbólicamente las aspiraciones de los poderosos europeos hacia el Nuevo Mundo. Esto explica, y más adelante nos detendremos en ello, que aún hoy siga debatiéndose acaloradamente si el haber dado el nombre de América a todo ese continente constituyó una imperdonable usurpación histórica; si Américo Vespucio fue un suplantador afortunado; si es correcto decir Latinoamérica o, si como pretenden muchos españoles, sería más exacto hablar de Hispanoamérica o de

Iberoamérica; o si, incluso, según la reivindicación de los indigenistas, lo realmente cabal sería utilizar la denominación de Indoamérica.

Sin ánimo polémico, sino con el propósito de explicar, en la medida de mis posibilidades, cuándo, cómo y por qué fueron surgiendo las distintas denominaciones con que se conoce o conoció a América, inicio esta incursión en el tema. Se trata, sin duda alguna, de un caso singular. Ningún otro continente, en efecto, recibió tantos bautismos; ni su nombre levantó tantas y tan apasionadas polémicas.

Las Indias

La disparidad de nombres con que se bautiza a esa tierra y, por consiguiente, su equívoca identificación, surge en el momento mismo del descubrimiento. Colón no supo a dónde había llegado y, quizá, murió sin saberlo. Sobre la base de un cálculo erróneo del diámetro de la esfera terrestre, creyó que había alcanzado el objetivo de llegar por el rumbo de Occidente a las Indias. Quedó convencido de que las Antillas a las que arribó eran unas islas próximas a Cipango (Japón) y a Catay (norte de China). En estas islas no encontró, por supuesto, nada de lo que esperaba. Lo que allí topó no tenía ninguna semejanza con las descripciones que el veneciano Marco Polo había hecho de Catay. Pero ello no sacó a Colón de su error, al que, en una actitud anticientífica, se aferró manteniendo su fe inicial frente a los datos que la experiencia le mostraba. «Cosa maravillosa —dice Las Casas— como lo que mucho desea el hombre y asienta una vez con firmeza en su imaginación, todo lo que oye y ve, ser a su favor a cada paso se le antoja». Por eso Colón no bautizó a esas tierras, hasta entonces ignotas para él y para el Viejo Mundo, con un nombre nuevo. Les adjudicó el viejo nombre de Indias, que es un fiel reflejo de su errónea identificación.

La fe de bautismo es la carta que Colón, de regreso de su primer viaje, escribió frente a las Azores, el 15 de febrero de 1493, al Escribano de Ración de los Reyes Católicos, Luis de Santángel. En ella, entre otras cosas, dice:

> Señor porque sé que avréis plazer de la grand victoria que nuestro señor me ha dado en mi viaje vos escrivo esta por la cual sabreys como en veinte días pasé a las Indias con la armada que los illustrissimos Rey e Reyna nuestros señores me dieron, donde yo fallé muy muchas Yslas pobladas con gente sin número: y dellas todas he tomado posesión por sus altezas con pregón y vandera real estendida y non me fue contradicho.

En el mismo año 1493 se imprimió la carta en los talleres de Pedro Posa, en Barcelona y su publicación constituyó el primer documento



impreso en que se recogió la noticia del descubrimiento y en que se difundió el nombre dado a las nuevas tierras.

En esta carta se contienen dos errores: ni Colón había llegado a las Indias; ni la travesía había durado veinte días, como hoy todos sabemos por los diarios del propio almirante.

El hijo de Cristóbal Colón, Don Fernando, persiste en el error de su padre y en *La Vida del Almirante* insiste en que las tierras descubiertas se llamaron Indias, «por ser esta tierra la oriental de la India, no conocida, y porque no tenía nombre particular».

Esta denominación, que Colón, basado en una errónea convicción científica, atribuyó a las tierras por él descubiertas, se mantuvo mucho después de que el error fuese desvanecido. La historiografía no hizo sino consolidar el nombre de Indias. En efecto, en el año 1535 se publican en Sevilla los diecinueve primeros tomos de la magna obra de Gonzalo Fernández de Oviedo titulada *Historia natural y general de las Indias, islas y Tierra Firme del Mar Océano*. En 1552 y sin autorización de su autor se publicó la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* del Padre Las Casas, que tuvo una inusitada fortuna y fue traducida al latín, holandés, francés, inglés, alemán e italiano. En este mismo año se imprimió en Zaragoza *La Historia de las Indias y conquista de México* de López de Gómara. En 1590 apareció *La Historia Natural y Moral de las Indias* del jesuita José de Acosta. A fines del siglo XVI, se creó el cargo de «Cosmógrafo y Cronista Mayor de Indias», que ocupó por primera vez Juan López de Velasco en 1571. A partir de 1744, el cargo de Cronista Mayor de Indias, quedó incorporado a la Academia de la Historia

A esta fuerza historiográfica se sumó —como señala el historiador venezolano Guillermo Morón— el poder del Estado. En 1524 se instituyó el Consejo Real y Supremo de las Indias, totalmente desvinculado del de Castilla, como órgano supremo de gobierno del nuevo continente. De este Consejo emanarán las leyes y las ordenanzas con que se gobernará a esas tierras y que en 1680 fueron ordenadas y compiladas en la llamada «Recopilación de las Leyes de los Reynos de las Indias».

España mantendrá contra viento y marea el gentilicio de Indias y se resistirá a llamar América a las tierras descubiertas por Colón. Esta actitud española queda significativa e inequívocamente reflejada en una serie de hechos de los que, a título de ejemplo, entresaco algunos. El diccionario de autoridades, publicado por la Real Academia Española en el año 1726, no recoge la palabra americano y sí, en cambio, indiano. Palabra esta última que aún persiste en nuestros días, si bien con distinto significado. El Consejo Real y Supremo de las Indias se mantuvo hasta bastante después de que se hubiese consolidado la independencia de la América

española. No fue disuelto hasta el año 1834, reinando Isabel II. En 1829, el entonces Presidente de la Real Academia de la Historia, Martín Fernández de Navarrete, escribe, refiriéndose a la denominación América: «Esta usurpación, que así puede llamarse, ni nació ni tuvo jamás formal acogida en España, donde siempre se hizo justicia a la persona y méritos del Almirante, apellidando aquellos vastos países con el nombre de Indias que él les dio en sus primeras relaciones; y hasta hoy día, trescientos treinta y siete años después de su hallazgo, en los despachos y oficinas del gobierno no se usa otra denominación». Y todavía a fines del siglo pasado, en 1878, la Real Academia de la Historia, en un informe sobre los restos de Colón, se refiere a la denominación América, en los siguientes términos. «Europa acabó por aceptarlo, con excepción de España, que lo resistió hasta muy cerca de nuestros días, pero sin desterrar por eso el de Indias del lenguaje oficial». Aún hoy día, en que el vocablo América goza de general aceptación, tanto dentro como fuera de España, sigue debatiéndose apasionadamente —y más adelante volveremos sobre el tema— en torno a la adecuación o inadecuación del término América a la realidad que designa. Muchos siguen viendo en el vocablo América, como escribía J. A. Calderón en el año 1949, el origen fundamental de «la negación española en su gran obra indiana».

Y es que, como señalaba al principio de este trabajo, cuando nos encaramos con el tema de los nombres de América, nos encontramos con algo que rebasa los límites de la erudición o de la semántica. Por de pronto y por lo que se refiere al vocablo Indias, con independencia del error científico colombino que le dio origen, creo que puede sostenerse que es el reflejo de una determinada concepción política e histórica del espacio que denomina. Las Indias son los territorios descubiertos por Colón, de los que tomó posesión en nombre de la Corona de Castilla, así como todos aquellos que la empresa de los conquistadores incorporó a dicha Corona. En definitiva, como escribió Phelan, Indias es el reflejo del sueño de Colón. América reflejó el éxito del desafío al monopolio español en el Nuevo Mundo por gentes no hispánicas. Ello explica la tenacidad con que España mantuvo la denominación Indias aún mucho después de que este vocablo hubiese perdido toda razón histórica de ser.

Nuevo Mundo

Casi al mismo tiempo que el nombre de Indias los territorios a los que llegó Colón recibieron otro nombre: Nuevo Mundo. El acento en esta denominación está puesto en la novedad, no sólo en el sentido de algo



nunca visto, ni oído, sino de algo de lo que ni siquiera se tenía la más remota noticia de su existencia. De las lejanas tierras de Oriente no se tuvo durante mucho tiempo más conocimiento que el que proporcionaron los relatos de Marco Polo, tenidos por tan fantásticos y exagerados, que sus compatriotas le apodaron Messer Milioni, nombre que pasó del autor a su célebre obra conocida por Milioni. Pero si la gente dudaba de la veracidad del relato de Marco Polo, de lo que no se dudaba en absoluto era de la existencia de Catay. En cambio, lo que nadie sospechaba en el Viejo Mundo, era que existiese un cuarto continente. Era un continente bien poblado y, por consiguiente, sólo ignoto para las miradas atónitas de los europeos, ante las que todo —tierras y hombres— aparecía como algo absolutamente inesperado, como un caudal inagotable de novedades. Por eso le cuadraba perfectamente el apelativo de Nuevo Mundo.

El padrino en este caso va a ser otro italiano, suponiendo que Colón lo hubiese sido: Pedro Mártir de Anglería, quien viene a España en 1487 con el conde de Tendilla, y desde entonces permanece en nuestro país hasta su fallecimiento en Granada en 1526. Ocupó cargos de confianza en la Corte española, primero con los Reyes Católicos y después con el nieto de éstos, Carlos V. Fue un humanista refinado, con el interés por el saber, propio de los hombres del Renacimiento. Recogió con avidez y de primera mano las noticias que iban llegando a la Corte sobre las nuevas tierras descubiertas. Como buen humanista, escribió en latín. Por primera vez utilizó la expresión Nuevo Mundo en la carta que dirigió a Ascanio Sforza el 1.° de noviembre de 1493, es decir, en el mismo año en que Colón regresó de su primer viaje. Pero el acta pública de bautismo de la nueva denominación fue su obra: *Las Décadas del Nuevo Mundo*. Título tomado de Tito Livio. En 1511 se publican en Sevilla los diez primeros libros de la «Primera Década» de las ocho que integran la obra. En 1530 se publicaría la obra completa en Alcalá de Henares. También en este mismo año se editaría en Alcalá una colección de 812 cartas, que había dirigido a diversos corresponsales, en muchas de las cuales se refirió, como no podía ser menos, a la gran novedad de esos años: las tierras descubiertas por Colón. Pedro Mártir sólo conoce el mundo que describe, a través de las narraciones de muchos descubridores y conquistadores, con quienes, según ya antes apuntamos, se entrevista cuando regresan a España, con el ansia propia de todo humanista por conocer y propagar las maravillosas nuevas de su tiempo. Por eso su obra contiene, a veces, imprecisiones propias de quien escribe «de oídas». En todo caso constituye, en expresión de Uslar Pietri, la primera interpretación europea de la realidad americana, de ese «hasta ahora —según palabras del propio Mártir de Anglería— oculto mundo de las antípodas».



Puede considerarse también como copatrocinador y gran divulgador de este apelativo al propio Américo Vespucio ya que la versión latina de su famosa carta a Soderini fue impresa bajo el título de *Mundus Novus*. Más adelante nos referiremos a esta carta.

La denominación Nuevo Mundo sigue aún utilizándose hoy, como figura retórica para referirse al continente americano. Recuérdese, por citar un ejemplo artístico, la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak.

América

Cuando Vasco Núñez de Balboa llega al Pacífico, en septiembre de 1513, no caben más dudas sobre el error colombino. Pero ya con anterioridad se había empezado a sospechar de la existencia de un mar al oeste de lo descubierto por Colón y a dejar de creer que las tierras a que había llegado fuesen Asia. Quien primero tomó conciencia o, al menos, dejó constancia escrita para la posteridad de la existencia de un nuevo continente fue otro italiano: Américo Vespucio. Este mercader florentino, culto y con conocimientos de astronáutica, estuvo algún tiempo al servicio de los Medicis, quienes le enviaron a Sevilla. Entre 1497 y 1504, unas veces patrocinados por España y otras por Portugal, realizó varios viajes a las tierras recién descubiertas. Se habla de cuatro; aunque los estudiosos dudan de la autenticidad de alguno de los que se le atribuyen o que él mismo se atribuyó. Pero lo importante a nuestro propósito es que en el que realizó bajo los auspicios de Portugal entre 1501 y 1502, alcanzó las costas del Brasil y descendió hacia el sur hasta el río de la Plata y probablemente aún más lejos hasta el golfo de San Julián en la Patagonia. Este viaje fue de capital importancia en la historia de los descubrimientos, pues fue el que lo llevó al convencimiento de que aquellas tierras no eran Asia. Américo Vespucio dio cuenta de sus viajes y de los mapas que durante ellos había levantado a Lorenzo de Pier Francesco de Medici y al gonfaloniero Soderini en sendas cartas. La dirigida a Soderini, fechada en Lisboa el 4 de septiembre de 1504, fue publicada en Florencia en 1505. Un año después se publicaba la dirigida a Lorenzo de Pier de Medici. En sus mapas aparece ya perfilada con relativa precisión la forma triangular del continente. En la dirigida a Medici decía, entre otras cosas: «Llegamos a una tierra nueva que encontramos ser tierra firme... Llegué a la parte de las antípodas, que por mi navegación es la cuarta parte del mundo». Posteriormente en la carta llamada «Mundus Novus» insiste de manera más clara en la importancia de su hallazgo: «Conocimos que aquella no era isla, sino continente, porque se extiende en larguísimas playas que no la



circundan y está llena de innumerables habitantes». Y más adelante da detalles sobre los habitantes de este continente, su clima y su extensión. Estas cartas circularon profusamente por Europa y fueron leídas, con el interés fácil de suponer, por lo estudiosos de una época como la renacentista, caracterizada por la avidez de saber y por la exaltación de la individualidad humana, desde el creador artístico, al inventor científico o descubridor de nuevos mundos; desde el creyente protestante de fe independiente, al católico devoto y militante, como Ignacio de Loyola.

Por esas fechas se preparaba en una pequeña localidad de Lorena, Saint Dié, una nueva edición de la cosmografía de Ptolomeo (la última publicada antes del Descubrimiento había aparecido en Roma en 1490). Esta obra enriquecería la ciencia ptolomeica con los conocimientos geográficos aportados por los recientes decubrimientos. El libro se publicó en Saint Dié el 25 de abril de 1507, bajo el título de *Intoducción a la Cosmografía*, y, aunque con toda seguridad es fruto de un trabajo en equipo, viene atribuyéndose normalmente a Martín Waldseemüller. En él se comete el error de adjudicar el descubrimiento de las nuevas tierras a Américo y se propone denominarlas con el patronímico del supuesto descubridor.

En el capítulo séptimo de esta obra se dice: «... la cuarta parte del mundo que porque la descubrió Américo sería lícito llamar Amerigen, Tierra de Américo o América».

Y en el capítulo noveno se remacha la proposición cuando, tras referirse a las tres partes del mundo conocidas hasta entonces (Europa, África y Asia) se señala; «Mas ahora que esas partes del mundo han sido verdaderamente examinadas y otra cuarta parte ha sido descubierta por Americu Vesputiu (como se verá por lo que sigue), no veo razón para que no la llamemos América, es decir, Tierra de Americus, por Americus su decubridor, hombre de ingenio sagaz, puesto que también Europa y Asia tomaron sus nombres de mujeres».

Esta denominación se consagrará en un mapamundi, también atribuido a Waldseemüller, publicado en mismo año 1507, en el que el nombre de América aparece aplicado a la orilla del continente que comprende lo que hoy es Venezuela, las Guayanas y Brasil. Después el nombre se extendería a Sudamérica y, a partir de 1538, con el mapamundi de Gerhard Mercator, a todo el continente.

¿Se trata de una gran usurpación histórica? La respuesta a este interrogante sigue aún hoy siendo objeto de apasionadas polémicas. El Padre Las Casas, quien murió sin saber cómo se había efectuado el bautizo de América en Saint Dié, fue quien tiró la primera piedra contra Américo. Como es bien sabido, el Padre Las Casas era un hombre muy temperamental, que no se paraba en barras cuando se trataba de defender las causas que



él consideraba justas. No tardó, pues, en esgrimir su pluma para tronar contra la injusticia y agravio que «aquél Américo Vespucio parece haber hecho al Almirante, o los primeros que imprimieron sus cuatro navegaciones, atribuyendo a sí, o no nombrando sino a sí solo, el decubrimiento de esta tierra firme». Maravillose —después— de que «don Hernando Colón, hijo del mismo Almirante, siendo persona de muy buen ingenio y prudencia y teniendo en su poder las mismas navegaciones de Amérigo, como lo sé yo, no advirtió en este hurto y usurpación que Amérigo hizo a su padre». Tras las huellas del padre Las Casas, los historiadores españoles en su casi totalidad, y más tarde los de lengua portuguesa e inglesa siguieron lanzando contra Américo la acusación, cuando menos, de impostor y de usurpador. Antonio de Herrera (1559-1625) en sus *Décadas* dice: «Con la omisión de su nombre (el de Colón) quedó más declarada la cautela de Américo Vespucio de atribuirse gloria ajena». Y en otra parte de su obra escribe: «Con mucha cautela va Américo Vespucio trastocando las cosas que acontecieron en un viaje en el otro, por oscurecer que el almirante D. Cristóbal Colón descubrió la tierra firme... Queda probada la ficción de Américo Vespucio en atribuirse gloria ajena». Martín Navarrete —recopilador de una de las más famosas colecciones de documentos relativos al descubrimiento de América— insiste en la tesis de que Américo Vespucio divulgó por todas partes sus relaciones para usurpar a Colón la gloria del descubrimiento del continente que, «por astucia, logró —afirma— darle del suyo, el nombre de América». Ayres de Cazal en su *Corografía Brazilica* califica a las relaciones de Américo, de meras invenciones encaminadas a exaltar su propio nombre y a ser reconocido por sus compatriotas por decubridor del hemisferio occidental. Y Duarte de Leite en *Descobridores do Brasil* escribe, refiriéndose a Américo: «Este personaje fatuo no pasa de ser un novelista mentiroso, navegante como los había a montones, cosmógrafo que repetía ideas de otros, falso descubridor que se apropió de glorias ajenas». William Robertson, en su *Historia de América*, califica a Américo de «feliz impostor»; y Ralph Waldo Emerson se sorprende en 1856 de que toda América «deba llevar el nombre de un ladrón, Amérigo Vespucci, negociante de conservas en Sevilla... quien se dio trazas para suplantar en este mundo mentiroso a Colón y bautizar la mitad del globo con su propio nombre de embaucador».

A partir de fines del siglo XVIII no le faltaron a Américo ilustres defensores. Quien abrió brecha fue el abate florentino Angelo Maria Bandini, que en 1745 publicó una *Vita e lettere di Amerigo Vespucci gentiluomo fiorentino*. En este mismo siglo seguirían sus pasos Francesco Bartolozzi y Alexander von Humboldt. Y tras ellos aparecerían en el XIX una serie innumerable de estudios consagrados a Américo. Uzielli llegó a reunir en



1892 una bibliografía sobre el tema de 280 títulos. Y la polémica se continúa en nuestro siglo. En 1948, el argentino Roberto Levillier publica un estudio sobre cartografía americana, bajo el título, por demás significativo, de *América la bien llamada*; y pocos años después el colombiano Germán Arciniegas escribe una biografía elogiosa y reivindicativa de Américo Vespucio; en tanto que el español Manzano titula, también muy significativamente, el prólogo de una de sus obras «América la mal llamada».

No existe, hasta donde alcanzan mis conocimientos, ningún documento que pruebe que Américo haya obrado astutamente para quitarle la gloria a Colón. Entre los dos hubo una sincera amistad como demuestra la carta que, poco antes de morir, dirigió el Almirante a su hijo Diego, en la que refiriéndose a Américo dice «Él siempre tuvo deseo de me hacer placer: es mucho hombre de bien: la fortuna le ha sido contraria... Él va por mío y en mucho deseo de hacer cosa que redonde en mi bien, si a sus manos está»... «Él va determinado de hacer por mí todo lo que a él fuere posible...» Y en la vida de Colón escrita por su otro hijo, Hernando, no aparece el menor vestigio de animadversión o reserva hacia Américo...

Desde Sevilla, Américo, no podía ni imaginar la difusión que sus cartas tendrían en Europa y no tuvo la menor noticia de la ceremonia bautismal que se ofició en Saint Dié. Todo lo que ambicionaba era recoger en una «obrita mía todas las cosas notables de este viaje que me ocurrieron. Cuando esté en sosiego me ocuparé de ella y así dejaré de mía después de mi muerte, alguna fama...» Dejó su nombre a todo un continente. ¿Es esto justo?

Personalmente creo que Américo no fue, como algunos le presentan, un gran usurpador. Colón descubrió, en efecto, América; pero lo que creyó, y así lo transmitió a la posteridad en su diario y en sus cartas, es que había llegado a las Indias por la ruta de Occidente. Américo dio a conocer al mundo, también en sus cartas, que Colón no había llegado a las Indias, sino a una nueva tierra firme. En definitiva lo que Colón anunció fue una proeza medieval. En tanto que Américo anunció un prodigio moderno: la existencia de todo un continente hasta entonces desconocido. Un prodigio que rompía la concepción medieval del universo, tomada de la teología cristiana: ya no había, como en el dogma de la Trinidad, tres partes y un solo mundo. Había aparecido una cuarta. Por ello tal vez no sea tan injusto, como muchos aún hoy sostienen, que quien descubrió y reveló ese prodigio diera su nombre a esas tierras ignotas, hasta entonces sin nombre propio. El que les había dado Colón, Las Indias, era un nombre ajeno, asiático.

¿Cómo se explica, entonces, que la polémica en torno al nombre de América siga manteniéndose viva, al menos en España, hasta nuestros

días? Quizá porque la rápida y general aceptación del bautismo oficiado en la pequeña localidad lorena de Saint Dié lo sentimos los españoles como un acto de hostilidad, como una negación de nuestros derechos históricos de primogenitura sobre el nuevo continente. El Profesor Phelan en un ensayo, publicado en 1969 en el *Anuario Latinoamericano,* afirma —según ya antes apuntábamos— que el apelativo América se impuso como reflejo de la lucha y triunfo final de las gentes no hispánicas contra el monopolio español de las Indias. Y en 1939, con el desmesurado fervor patriótico, propio de esos años, Jesús Evaristo Casariego tronaba desde las páginas del *Correo Español,* de Buenos Aires, contra todo lo que oliese a Américo Vespucio, llegando, incluso a rechazar la denominación Hispanoamérica, por ser un término acuñado por los enemigos de España a partir del nombre del aventurero florentino Américo Vespucio y aceptado por la España decadente del siglo XVIII. En su desmesura explicitaba, tal vez, una subconsciente frustración española. Todavía en 1949, J. A. Calderón veía en el vocablo América, como antes señalábamos, el origen de la negación de la gran obra de España en Indias. El chileno Rojas Mix, en su reciente obra *Los cien nombres de América,* dice que el término Indias asociado a «descubridor» legitimaba el dominio de los reyes de España sobre el Nuevo Mundo. Por eso —concluye Rojas— se siguió reivindicando hasta casi siglo y medio después de haberse perdido ese dominio. Por mi parte, pienso que la tenaz resistencia española a abandonar el vocablo Indias, incluso hasta bastante tiempo después de la emancipación americana, obedece más que a un afán por legitimar un dominio político ya sin razón de ser, a un subconsciente impulso para compensar la frustración por el fracaso histórico de toda una concepción del Nuevo Mundo, así como a la nostalgia de «tiempos pasados mejores»; e incluso, tal vez, a un sentimiento de lealtad y de reparación hacia la figura de Colón, ante la que los españoles sintieron y seguimos sintiendo, tras el regreso encadenado de su tercer viaje, un complejo de ingratitud y culpabilidad.

Como un episodio último y trágico en torno a esta denominación es de señalar que durante la Segunda Guerra Mundial, los nazis, antes de su retirada, dinamitaron la parte de la pequeña localidad de Saint Dié en que estaba situado el monasterio, que voló por los aires, en que se había bautizado con el nombre de América a todo un continente.

De la América Española a Latinoamérica

A partir del siglo XVIII el nombre de América fue ya adoptado y generalmente aceptado, con la excepción de España, para todo el continente.



Desde entonces comenzó a llamarse América española aquella parte que estaba bajo dominio español, para distinguirla de la América anglosajona, bajo dominio británico.

Ocurrió, sin embargo, que más de tres décadas antes (1776) de que la América española iniciase su emancipación, habían ya proclamado su independencia las trece colonias británicas de la parte norte de América. A falta de un nombre común, que abarcase a las trece excolonias, el nuevo país se autotituló «Estados Unidos de América» y sus nacionales, desde el primer momento, se proclamaron y sintieron americanos. Este acontecimiento tuvo una enorme repercusión en todo el mundo, acrecentada por el gran poderío que rápidamente adquirió el nuevo país. La enunciación de la doctrina Monroe, contenida en el mensaje que este presidente estadounidense dirigió al Congreso el 2 de noviembre de 1823, demuestra ya la prepotencia protectora que los Estados Unidos habían asumido y se habían arrogado sobre todo el continente. Poco a poco los norteamericanos fueron apropiándose del apelativo americano para sí mismos y del de América para su país, hasta que a partir de la Primera Conferencia Panamericana en 1889-90 se adueñaron con exclusividad del nombre de América, de suerte que terminó conociéndose así aquella parte del Nuevo Mundo que precisamente había quedado excluida de ese nombre en los mapas de Waldseemüller y de los primeros cartógrafos de ese continente

Entre tanto, en España, como ya hemos señalado anteriormente, hay una decidida resistencia a aplicar el nombre de América a sus posesiones de ultramar, a las que en los documentos, leyes e instituciones oficiales sigue denominándose Indias. Por su parte, los criollos, al iniciar la emancipación y, a pesar de alguna solemne proclamación, como la de Bolívar «nuestra patria es la América», no se sienten identificados con el apelativo genérico de americanos. Se sienten mexicanos, limeños, caraqueños... Así las cosas, empieza a sentirse, tras la consolidación de la independencia, la conveniencia de encontrar un nombre común, que no sea América española, con que denominar a todo lo que en ese continente no eran los Estados Unidos de América. Francisco Miranda, el precursor de los movimientos emancipadores, propuso el de Colombeia o Colombia. Bolívar recogió la idea y aplicó el nombre a lo que apenas pasó de ser uno de sus sueños: la República de Gran Colombia. Tras el fracaso del proyecto bolivariano, la denominación se aplicó solamente a lo que es la actual Colombia.

Lo cierto es que hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX sigue utilizándose como denominación común para todos los países en que se escindieron los dominios españoles de ultramar los vocablos América Española, Repúblicas hispanoamericanas o simplemente Hispanoamérica. El término Hispanoamérica había comenzado a utilizarse antes de

que se hubiesen iniciado los movimientos emancipadores. Así, por ejemplo, *La Gaceta de Literatura* de México habla ya en 1788 de «Nuestra nación hispanoamericana». Pero cuando realmente cobra fuerza y sentido este nombre como definitorio de la identidad de los pueblos que abarca es en el momento de la emancipación. A principios del siglo XIX, en 1801, el precursor Miranda publicó *La Proclamación a los pueblos del continente colombiano, alias Hispanoamérica*. Es un vocablo nacido y empleado inicialmente por los criollos en la América española, aunque también fue utilizado en las Cortes de Cádiz.

Englobaba este término a todos los territorios de América bajo dominio español y con él trataban los criollos de definir una identidad común, marcada por las ideas de Bolívar, y basada en los vínculos de sangre, de creencias y fundamentalmente de lengua. Aún tras la desaparición del dominio español, consolidada ya la independencia de los nuevos países, siguen éstos utilizando la expresión América española, como definitoria de su identidad, como consta en los tratados entre Perú y Colombia y entre Colombia y Chile de la época de la independencia en los que se estipula que «Ambas Partes se obligan a interponer sus buenos oficios con los gobiernos de los demás Estados de la América Española para entrar en este pacto de unión...» Esta identidad constituía además una afirmación de solidaridad frente a los enemigos comunes. En la nota que el canciller chileno envía al embajador de España en ese país en 1864, con motivo de la crisis hispanoperuana, se formulan con precisión estas ideas. En ella, entre otras cosas, se dice:

> Las repúblicas americanas de origen español forman en la gran comunidad de naciones, un grupo de Estados Unidos entre sí por vínculos estrechos y peculiares. Una misma lengua, una misma raza; tales son los principales rasgos que distinguen a la familia hispanoamericana. Cada uno de los miembros de que ésta se compone ve más o menos vinculada su próspera marcha, su seguridad e independencia a la suerte de los demás. Los peligros exteriores que vengan a amenazar a alguno de ellos en su independencia o seguridad, no deben de ser indiferentes a ninguno de los otros: todos han de tomar parte en semejantes complicaciones, con interés, nacido de la propia y la común conveniencia.

Así pues, lo que Rojas Mix denomina primer hispanoamericanismo no surge en España, sino paradójicamente en sus antiguos dominios de ultramar y precisamente, como una forma de afirmar su identidad frente a España. Porque España fue durante casi todo el siglo XIX el enemigo común contra el que no sólo lucharon en las largas guerras de emancipación, sino que aún mucho después de haberse afianzado la independencia de los nuevos países siguió apareciéndoseles como el único peligro que la amenazaba. Hoy con la perspectiva que da el tiempo estos temores resultan



carentes de consistencia. Sin embargo, las recién nacidas repúblicas hispanoamericanas sintieron durante mucho tiempo un temor real ante un posible intento por parte de España de reconstruir su imperio ultramarino. A ello contribuyó en no poca medida la actitud que España adoptó frente a ellas. Baste recordar que España, al contrario de lo que hizo Gran Bretaña con sus trece colonias de la parte Norte de América, tardó mucho tiempo en reconocer como irreversible el hecho de la emancipación de sus antiguos dominios, consolidado tras la batalla de Ayacucho en 1824. En realidad, mientras vivió Fernando VII, no se reconoció la independencia a ningún país hispanoamericano. México fue el primer país al que España se la reconoció, por el Tratado de Paz y Amistad de diciembre de 1836. En la década de los cuarenta se firmaron acuerdos con Ecuador, Chile y Venezuela; en la de los cincuenta con la República Dominicana, Argentina, Guatemala, Bolivia y El Salvador; y hasta el último cuarto de siglo no se firmaron o ratificaron tratados con Perú, Paraguay, Colombia, Uruguay y Honduras. A esto hay que añadir los esfuerzos diplomáticos desplegados por Fernando VII para conseguir la intervención en favor de España de las potencias europeas en las guerras de independencia hispanoamericanas y en sus proyectos de reconquista, que tropezaron, entre otros muchos obstáculos con la actitud de Gran Bretaña y con la de Estados Unidos, tan meridianamente expuesta en la llamada «doctrina Monroe». Las gestiones de Fernando VII impidieron durante algún tiempo que las potencias europeas, salvo Gran Bretaña, reconociesen a los nuevos países. Y cuando Inglaterra —según venía anunciando— reconoció el 11 de enero de 1825, la independencia de los nuevos Estados hispanoamericanos, la reacción española fue inmediata y tajante. El Secretario de Estado, Cea Bermúdez, dirigió una nota al encargado de negocios de Gran Bretaña en Madrid, en la que se decía: «El rey no consentirá jamás en reconocer los nuevos Estados de la América española, y no dejará de emplear la fuerza de las armas contra sus súbditos rebeldes en aquella parte del mundo. Su Majestad Católica protesta del modo más solemne contra las medidas anunciadas por el Gobierno británico, como atentatorias a las convenciones existentes y a los imprescriptibles derechos del trono español». Y que esto no eran meras palabras lo demuestra la serie de intervenciones militares españolas, sin posible éxito, en tierras americanas, tras su independencia (bombardeo de Veracruz en 1823, desembarco de tropas españolas, bajo el mando de Arizabalo en la Guaira —Venezuela—; desembarco en México de un cuerpo expedicionario, mandado por el brigadier Barradas, en 1829; reincorporación a España de la República Dominicana entre 1861 y 1865; bombardeo del puerto de El Callao, en Perú en 1866); así como las intervenciones en la política interna de algunos de esos países, encaminadas al establecimiento de monarquías

en las personas de príncipes de la familia real española. Hoy, repito, estos intentos parecen anacrónicos e ineluctablemente abocados al fracaso; pero en su momento inspiraron serios temores a los nuevos estados. Los levantamientos, a partir de 1868, de Cuba y Puerto Rico no hicieron sino echar leña a la llama de los recelos y sentimientos antiespañoles.

Por otra parte, como es bien sabido, los pueblos recién nacidos a la independencia, y los hispanoamericanos no fueron una excepción, son extremadamente sensibles a todo lo que pueda aparecer como una relación de dependencia de su antigua metrópoli. Por ello es comprensible que los hispanoamericanos sintieran cierta reluctancia a utilizar para englobarlos una denominación que hacía referencia a la que había sido su potencia dominadora y que además seguía apareciéndoseles como un peligro.

Evidentemente el calificativo español o hispano no se agota en lo político y debe de aplicarse a todo lo que de una manera u otra (lengua, costumbres, cultura, arte...) procede de España. Pero en el siglo pasado, por la fuerza de las cosas, el atribuirlo a una parte de América, quiérase o no, llevaba consigo una connotación política de subordinación. Sin embargo, el vocablo que finalmente adoptarían estos pueblos, como propio y distintivo de su comunidad, Latinoamérica o América Latina, no nacería de una decisión interna y consciente de ellos mismos, sino que una vez más les vendría dictado desde fuera, desde Europa. Más concretamente desde París. Y ello, como veremos más adelante, con independencia de donde y quién lo haya utilizado por primera vez, ya que en París fue donde adquirió carta de naturaleza.

El Profesor Phelan en un trabajo al que ya nos hemos referido estudió el origen de la idea de Latinoamérica. Según él, nace esta idea en la década de los sesenta del siglo pasado, en el París del Segundo Imperio, englobada dentro de la más amplia del panlatinismo.

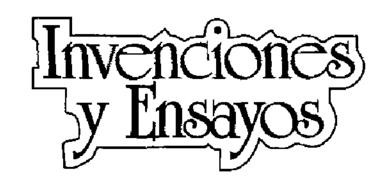
Cuando en 1852 Napoleón III logra restablecer para sí y con carácter hereditario la dignidad imperial, empieza a soñar con emular las glorias de su tío. Por un momento y tras la Paz de París de 1856, que pone fin a la guerra de Crimea y tras su triunfal intervención en Italia, frente a Austria, Francia aparece como la gran nación latina y católica capaz de frenar los expansionismos eslavos y germánicos. Eran los tiempos del pangermanismo, del panamericanismo, del paneslavismo.

Francia, por otra parte, alcanza en los años sesenta, bajo Napoleón III, la cumbre de su desarrollo económico. Tras Gran Bretaña, era la segunda potencia económica mundial; pero su tasa de crecimiento era superior a la inglesa. Después de la derrota de Sedán, frente a los prusianos en 1870, rápidamente sería superada por Alemania y Estados Unidos, pero entonces no podía sospecharse que eso fuera a ocurrir.



No es, por consiguiente, de extrañar que en esas circunstancias surgiese en París la idea de crear un movimiento panlatino del que sería alma y cabeza Francia. El principal teórico de este movimiento fue Michel Chevalier (1806-1879), economista que había viajado por Estados Unidos, México y Cuba y que pertenecía al grupo de consejeros que componían lo que hoy llamaríamos el «trust de cerebros» del Emperador. El panlatinismo tenía como sustentos teóricos las ideas de raza y lenguas latinas y de religión católica; y como encubierto objetivo pragmático favorecer la expansión política, económica y cultural francesa. Frente a los expansionismos anglosajones y eslavos, Francia debería encabezar un movimiento latino que les sirviese de dique. Esta vaga doctrina panlatina informaría la política exterior del Segundo Imperio: intervención en Italia favoreciendo su unidad, ya que una vez conseguida ésta nacería con ella una nueva entidad latina; apoyo a Rumanía, como contención al eslavismo y finalmente intervención en México... Porque también en América la expansión del mundo sajón amenazaba al latino. Y también, por supuesto, sería Francia la llamada en el Nuevo Mundo a encabezar la defensa de los valores de la latinidad. «Francia —escribía Chevalier— es la depositaria de los destinos de todas las naciones del grupo latino en los dos continentes». Y refiriéndose más concretamente a la misión de Francia en América añadía: «Francia me parece llamada a ejercer un benévolo y fecundo patronato sobre los pueblos de América del Sur, que no están todavía en condiciones de bastarse a sí mismos».

Entrados en la segunda mitad del siglo XIX era ya un hecho incontrovertible, admitido por la Francia de Napoleón III, el poderío creciente de los Estados Unidos y la sombra entre tutelar y dominadora que ejercía sobre el resto del continente; pero lo que en París se negaban a aceptar era que el incipiente gigante norteamericano monopolizase el disfrute de las riquezas de ese continente. La frontera entre los dos mundos —el anglosajón y protestante y el latino y católico— en América estaba justamente situada en México. Este país constituía, por lo tanto, el bastión natural para defender la latinidad y contener la expansión anglosajona en el Nuevo Mundo. En esta coyuntura una serie de circunstancias vinieron a favorecer, en los primeros años de la década de los sesenta del siglo pasado, los designios franceses. Por una parte México, tras la independencia, vivía una situación de desorden, agravada por la bancarrota económica. En el orden exterior había sufrido la agresión norteamericana que le había privado en 1848 de más de la mitad de su territorio (dos millones cuatrocientos mil kilómetros cuadrados de superficie). Todo ello hizo que en el país brotase una corriente en favor de la instauración de un régimen monárquico en la persona de un príncipe europeo que fuese capaz de restablecer el orden interno y de



brindarle protección externa. Como colofón, Estados Unidos, sumido en la guerra de secesión, se encontraba con las manos atadas e imposibilitado de emprender cualquier acción exterior.

No es el momento de entrar en los detalles de la intervención de las potencias europeas (Francia, Inglaterra y España) en México, con motivo de la suspensión del pago de su deuda pública. Bástenos subrayar que pronto España e Inglaterra reembarcaron sus cuerpos expedicionarios, mientras que Francia, que perseguía objetivos que trascendían al del cobro de la deuda, prosiguió con el suyo hasta terminar imponiendo al archiduque Maximiliano como Emperador. El panlatinismo alcanzaba con ello el período de su mayor exaltación.

En las instrucciones que se envían al general Forey, comandante en jefe de las fuerzas expedicionarias francesas, se especifican los fines que se perseguían:

— No dejar que Estados Unidos se convierta en el amo del golfo de México, para de ahí dominar las Antillas y Sudamérica y convertirse en el único administrador de las riquezas del Nuevo Mundo.

— Establecer un gobierno estable en México, con lo que «nosotros habremos restituido a la raza latina del otro lado del Atlántico tanto su poder, como su prestigio».

— Asegurar nuestras posesiones en las Antillas, así como las de España.

— Crear mercados para los productos franceses en América.

— Asegurarse el apoyo de un México regenerado no sólo por gratitud, sino porque sus intereses coincidirán con los nuestros.

En definitiva y, como afirmaba Chevalier en la obra que dedicó a estudiar la cuestión mexicana, Francia intervenía en México para salvar la latinidad y para defender sus propios intereses.

No pasaron inadvertidas estas aspiraciones francesas a algunos espíritus hispanoamericanos. El mexicano Fernando del Paso en su libro *Noticias del Imperio* escribe:

> A proposito de "latinidad", me permitiré aquí un paréntesis. Sabrás que las Tullerías están llenas de sueños de grandeza —Eugenia [se refiere a la emperatriz Eugenia] se cree otra Isabel la Católica—, y Luis Napoleón habla abiertamente de las repúblicas americanas que podrán ser transformadas en monarquías, aparte de las que, según él, ya tienen inclinaciones, como Guatemala, Ecuador y Paraguay. Pero a todas esas repúblicas ya no las llama "hispanoamericanas", y mucho menos "ibero" o "indo" americanas, porque ha surgido un nuevo término al parecer inventado por Michel Chevalier mucho más conveniente para los propósitos de Francia: México, Colombia, Argentina son ahora naciones "latinoamericanas". Claro, malamente podría Luis Napoleón autonombrarse abanderado de la "hispanoamericanidad", ¿no es cierto? Pero al cambiar lo "hispano" por lo "latino" se soluciona el problema y de paso se abarca a todas las colonias francesas del Caribe, presentes y futuras.



No fue, sin embargo, Chevalier quién inventó el término Latinoamérica. Chevalier perfiló en sus escritos el concepto de América Latina, pero no llegó a utilizar el vocablo. Habló únicamente de Europa Latina.

La primera vez que se utilizó la expresión América Latina —según Phelan (luego veremos que esta afirmación no es exacta)— fue en 1861, coincidiendo con la expedición a México, en un artículo de L. M. Tisserand, publicado en el número de enero de la *Revue des Races Latines*, uno de los más conspicuos órganos del panlatinismo. Entre 1861 y 1868 se empezó a prodigar entre autores franceses preocupados por los asuntos mexicanos. Phelan encontró, además del citado Tisserand, otros cinco publicistas franceses que lo emplearon: A. Malespine, en un artículo en *L'Opinion Nationale*; P. Pradier-Foderé, en el prefacio a un folleto anónimo aparecido en 1864; el abate Domenech, en su obra *Le Mexique tel qu'Il est*, P. Villefrange, en su obra *Le Panlatinisme: confédération Gallo-latine et celte-gaullaoise, alliance fédérative de la France, la Belgique, l'Angleterre, l'Espagne, le Portugal, l'Italie, la Grèce*; y Detroyat en *L'intervention Française au Mexique*.

Por mi parte he encontrado un séptimo escritor francés, que por esas fechas también empleó la expresión América Latina. Se trata de Louis Enault, quien en 1868 publicó una obra titulada *L'Amérique Centrale et Méridionale*.

Que la expresión recién acuñada todavía no había adquirido carta de naturaleza en la terminología al uso en esa época, nos lo demuestra el hecho de que algunos autores se vieran obligados la primera vez que la utilizaron a explicar su alcance y significación. Así, por ejemplo, el *abbé* Domenech aclara al referirse a América Latina, «c'est à dire Le Mexique, L'Amérique Centrale et L'Amérique du Sud». Y Enault, en el prefacio de su citada obra declara que da el nombre de América Latina a la América Central y Meridional porque «fue descubierta y colonizada por los pueblos de la Península Ibérica, los españoles y portugueses, que por filiación directa están unidos a la civilización romana, y cuya lengua procede directamente —no sin mezcla— de la que se hablaba en Roma».

Es muy probable que en esa época de exaltación del latinismo y en que desde las columnas de muchos periódicos y desde folletos y panfletos se defendía con entusiasmo la expedición a México y hasta se la consideraba como vital para los intereses de Francia y el prestigio de las naciones latinas, más autores hubiesen utilizado la expresión América Latina. Cito a los más significativos, sin pretender con ello que esta relación tenga un carácter exhaustivo.

No faltaron voces en Francia que se levantaran contra la aventura mexicana y su confusa apoyatura ideológica en el panlatinismo. Así el liberal Ollivier subrayó que «para crear un imperio latino, tiene que haber latinos»

y la población mexicana estaba mayoritariamente compuesta por indios y mestizos. Sólo podría entenderse el latinismo en términos religiosos: catolicismo frente a protestantismo. Edgar Quinet no dejó de señalar la incongruencia que suponía defender el panlatinismo, agrediendo a una nación latina. Por su parte Lucien Anatole Prevost-Paradol consideró la expedición mexicana, como un capricho de Napoleón III, a quien en un panfleto anónimo se le atribuyó haber afirmado que la instauración de una monarquía católica en México había sido «la plus belle pensée de mon règne».

En esa misma década de los sesenta del siglo pasado dos hispanoamericanos empiezan también en París a utilizar el gentilicio América Latina. Según Phelan, a partir de 1864. Más adelante veremos que esta fecha no es exacta. Se trata del escritor y diplomático colombiano José María Torres Caicedo y del historiador y jurisconsulto argentino Carlos Calvo.

Torres Caicedo (nacido en Bogotá en 1827, muerto en 1889) representó a su país, así como a Venezuela y a El Salvador, en Francia y en Inglaterra. Presidió el Congreso de americanistas de Nancy y la Comisión de América Central y Meridional para la Exposición Universal de 1878. Fue miembro correspondiente de la Real Academia Española y de la de Ciencias Morales y Políticas de Francia. En París conoció y entabló amistad con el autor del *Don Juan*, José Zorrilla, a quien dio varias cartas de presentación, cuando viajó a América. Sin duda era una de las personalidades hispanoamericanas más sobresalientes en el París de esos años. Publicó numerosas obras, pero a nuestro propósito nos interesa señalar *Unión Latinoamericana. Pensamiento de Simón Bolívar para formar una liga americana*, publicada en París en 1865; y los *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales publicistas, historiadores, poetas y literatos de América Latina*, aparecida también en París en 1868.

Carlos Calvo nació en Montevideo en 1822 y murió en París en 1906. Fue uno de los fundadores del Instituto de Derecho Internacional en 1885. Fue miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, del Instituto de Francia y de la Academia Española de la Historia. Representó, como embajador, a la Argentina en Berlín, Londres, Washington y París. Es conocido en América por ser el creador de la doctrina que lleva su nombre, que sentó el principio de la igualdad jurídica de los Estados y, por consiguiente, la igualdad completa entre nacionales y extranjeros ante la ley territorial, frente a la tesis de la protección diplomática sin límites *(unlimited protection)*, practicada por las grandes potencias. La doctrina Calvo desembocaría en la de la «no intervención». En la década de los sesenta publicó en París *Anales Históricos de la Revolución de la América Latina, desde 1808 hasta el reconocimiento de su Independencia*, en cinco volúmenes; y en francés y en español *Recueil complet des traités,*



conventions, capitulations, questions de limites et autres actes diplomatiques de tous les états de l'Amérique Latine despuis l'année 1493 jusqu'a nos jours, en quince volúmenes.

En una amplia y documentada obra, publicada en 1991, bajo el título *Los cien nombres de América,* el chileno Miguel Rojas Mix reivindica la paternidad del apelativo América Latina para su compatriota Francisco Bilbao. Lo utilizó por primera vez en una conferencia que pronunció en París el 24 de junio de 1856, que se conoce con el título de *Iniciativa de la América.* Le siguió muy de cerca el antes citado Torres Caicedo, quien tres meses después casi día por día —el 26 de septiembre del mismo año— escribe, también en París, el poema «Las dos Américas», en dos de cuyos versos dice»:

> La raza de América Latina
> Al frente tiene la sajona raza.

Rojas Mix especula con la probabilidad de que Torres Caicedo hubiese asistido a la conferencia de Bilbao, a la que habían sido invitados los hispanoamericanos residentes en París y que, después de haber oído de sus labios el gentilicio Latinoamérica lo hubiese adoptado y tomado para sí. El propio Torres Caicedo en 1875 se jacta de que «desde 1851 empezamos a dar a la América Española el calificativo de latina». Pero ni aún los que le atribuyen, como Ardao, la paternidad de la denominación pudieron encontrar pruebas de que la hubiese utilizado antes de 1856.

En cualquier caso la expresión América Española no fue desterrada por completo y durante algún tiempo siguió utilizándose alternándola con otras denominaciones como «estados sudamericanos», «repúblicas hispanoamericanas» y «países latinoamericanos», que fue la que finalmente se impuso. Más aún la idea de razas latinas «llamadas a predominar en nuestro continente» no se oponía a la de América española, sino a la de imperialismo y de manera concreta al expasionismo hacia el sur de los Estados Unidos. Sin duda Bilbao, como destaca su compatriota Rojas Mix, fue quien mejor entendió la denominación América Latina, como paradigma de identidad anticolonial y antiimperialista de cualquier signo que sea, como demuestra el hecho de que la abandonara tras la invasión napoleónica a México, por entender que la idea de latinidad estaba sirviendo como señuelo para legitimar el colonialismo de Francia y para enmascarar sus afanes imperialistas.

Torres Caicedo también repudió la agresión francesa a México, pero ello no le llevó a perder su fe en la latinidad, ni a abandonar el término Latinoamérica. Esta persistencia y, sin duda, el hecho de que desde su

posición preminente en París haya contribuido poderosamente a difundirlo no sólo en publicaciones, sino también en medios oficiales y políticos, explica el que, con frecuencia, y no por aficionados, sino también por estudiosos del tema, se le venga atribuyendo la paternidad del gentilicio América Latina. No siempre a los descubridores —recuérdese el caso de Colón y Américo Vespucio— se les concede el padrinazgo en los bautismos.

En América se utiliza, según los datos de que dispongo, por primera vez por los congresistas de Lima en las sesiones del Congreso de 1864-65. Y en Panamá lo emplea Justo Arosemena en su *Estudio sobre la idea de una liga americana*.

Con independencia de quién haya sido el inventor del gentilicio América Latina, no cabe duda de que fue en París donde franceses y latinoamericanos allí residentes le dieron carta de naturaleza, en plena exaltación del panlatinismo y desde donde su uso se difundió, incluso por medio de un periódico titulado *La América Latina*, editado en la capital francesa, hasta ser aceptado y adoptado en todo el mundo.

El término Latinoamérica sobrevivió al fracaso napoleónico y al hundimiento del imperio de Maximiliano en México, si bien perdió su contenido racial y religioso para apoyarse más en lo cultural. En este sentido lo emplearon en sus periplos por Latinoamérica los presidentes franceses Auriol y De Gaulle.

Para los latinoamericanos era una fórmula que les permitía adoptar un nombre genérico que abarcarse a todo lo que había sido la América española desprovisto de cualquier vinculación, aunque fuese nominal, con la antigua metrópoli.

En Estados Unidos, a pesar de que el concepto de América Latina había nacido con una fuerte carga antisajona, el término fue aceptado rápidamente y sin dificultades no sólo porque el genio de Francia imponía en esos momentos modos y modas, sino porque les resultaba un instrumento dialéctico cómodo para diferenciar a la América anglosajona poderosa de la que se extendía al sur del río Grande. Woodrow Wilson fue el presidente de Estados Unidos que por primera vez utilizó oficialmente el vocablo, lo que supuso su consagración definitiva.

Italia lo aprovechó de manera inteligente. Era una forma de integrarse en la epopeya del descubrimiento, en la que habían participado grandes individualidades italianas (Américo Vespucio, Pedro Mártir y Colón, si es que era genovés) y al propio tiempo de respaldar su tardía emigración a América, especialmente a Mar del Plata.

Con frecuencia se comete el error de creer que el vocablo Latinoamérica se introdujo so capa de que englobase a Haití. Incluso Madariaga cae en él. En su obra *Presente y porvenir de Hispanoamérica y otros ensayos* escribe:



«Las naciones rivales de España (es decir todas las grandes) se las han arreglado para inventar eso de Latinoamérica, so pretexto de que en Haití se habla francés». Mas recientemente, el intelectual y político venezolano, Rafael Caldera, incide en el mismo error al afirmar en 1975 en sus *Reflexiones de la Rábida*: «América Latina es un nombre que se fue imponiendo por sí solo en las reuniones hemisféricas, a través de la presencia —amable por el alma de su pueblo, lacerante por el peso de sus sufrimientos— de la nación haitiana».

Pero nadie pensó en Haití cuando se acuñó el término y cuando desde París se difundió e impuso en todo el mundo. Las preocupaciones entonces eran otras.

El término Latinoamérica, al igual que ocurrió con otros nombres con que se bautizó al nuevo continente o una parte de él originó y sigue originando rechazos y polémicas, especialmente en España donde se lo ve como una negación de su obra en América. Así, Valera consideraba que los que se «llaman latinos desprecían la sangre que corre por sus venas, lo que une a estos pueblos no es lo latino, sino lo hispánico». Menéndez Pidal, en carta dirigida a *El Sol* el 4 de enero de 1918 abogó por que se desterrara de la prensa la expresión América Latina. El académico Mariano de Cavia se pronunciaba en el mismo sentido en carta que al día siguiente también dirigió a *El Sol*. Menéndez Pelayo, por su parte, en un artículo, aparecido en la revista *Inter-América* en abril de 1918, consideraba impropia e inadmisible la denominación de América Latina. Giménez Caballero tronaba: «Lo primero que tenemos que atacar es lo de iberoamericano y latinoamericano». Suárez Gaona todavía en al año 1971 afirmaba que el concepto de América Latina es uno de los grandes mitos de la historia contempóranea. Mito en lo político, en lo social y en lo económico. Para él es «un producto histórico, cultural, alimentado por modas culturales, intelectuales y caprichos políticos: es un colchón en el que los "hombres públicos" de este continente pueden caer sin riesgo de sufrir un percance, o comprometerse de manera concreta». Las citas de esta misma tendencia podrían multiplicarse. He espigado algunas de las personalidades que he considerado más significativas.

En general puede decirse que en España la universal adopción de este vocablo se estima que es fruto de las campañas y maniobras de Francia para desplazar o enmascarar, bajo el común denominador latino, el esencial factor hispánico en América. Expresa este pensamiento, mejor podríamos decir sentimiento, Luis Marañón en su obra *Cultura española y América hispana* en la que arremete contra «el quimérico e imperialista grito de una absurda latinidad propiciada por Francia. En realidad, so capa de un brillante tercermundismo, el país vecino pretende reemplazar la raíz



española que desde hace siglos está hincada firmemente al sur del Río Grande».

Pero es preciso reconocer que hoy el vocablo Latinoamérica o la expresión América Latina, gústenos o no, se ha asentado ya en el lenguaje común y en el del mundo internacional y de los organismos multilaterales, de donde será inútil intentar expulsarlo. Así aparece ya consagrado en los siguientes organismos: CEPAL (Comisión Ecónomica para América Latina, de las Naciones Unidas); ALADI (Asociación Latinoamericana de Integración); ALALC (Asociación Latinoamericana de Libre Comercio); SELA (Sistema Económico Latinoamericano); FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales); OLADE (Organización Latinoamericana de Energía); OPANAL (Organismo para la proscripción de armas nucleares en América Latina); GRULA (Grupo de América Latina), que es un grupo regional en el seno de las Naciones Unidas.

Indoamérica

Con este nombre trataron de bautizar nuevamente, esta vez los indigenistas, a la antigua América Española. Es el reflejo, por una parte, de una interpretación del ser y de la cultura americanas, basada en lo indio, a lo que concede primacía absoluta sobre todo lo demás. Esta interpretación sobrevalora las culturas precolombinas y comparte en cierto modo —como señala Jaime Delgado en su *Introducción a la Historia de América*— la idea de la decadencia de Europa tan divulgada, sobre todo, a partir de la obra de Spengler *La Decadencia de Occidente.*

La corriente indigenista está también vinculada al antiespañolismo de la primera Hispanoamérica, fruto de las cruentas guerras de emancipación. Remontándonos más en la historia pueden encontrarse las raíces de este indigenismo antiespañol en el recuerdo de las crueldades de la conquista que con tanta vehemencia denunció el padre Las Casas. El propio Bolívar en su famosa carta de Jamaica se refiere a «las barbaridades de los españoles» relatadas «por el filantrópico obispo de Chiapas». Y más adelante, en plena exaltación de Las Casas, propone que se de su nombre a la capital de la nación que uniría Nueva Granada y Venezuela bajo la denominación de Colombia. El enaltecimiento de la figura del dominico español fue general en este período. Así, por citar algunos ejemplos, el poeta ecuatoriano José Joaquín Olmedo, en su «Canto a la Victoria de Junín» hace decir al Inca Huaina Cápac que todos los españoles fueron feroces con nosotros, menos uno solo



el mártir del amor americano,
de paz, de caridad apóstol santo,
divino Casas, de otra patria digno.

Y el exdominico mexicano, don Servando de Mier Noriega y Guerra cierra su «Discurso preliminar» a la edición de *La Destruición...* impresa en Filadelfia en 1821 con la siguiente alocución: «¡Americanos!, la estatua de este santo —se refiere a Las Casas— falta entre nosotros. Si sois libres, como yo no lo dudo, la primera estatua debe erigirse al primero y más antiguo defensor de la libertad de América... Yo le pondría esta o semejante inscrición; Para si amas la virtud,/pasajero: ésta es su imagen;/venera a Casas que fue/de nuestros indios el Padre».

El entusiasmo lascasista llegaba a tales extremos que en el Concilio Nacional convocado por Napoleón y al que asistió Mier Noriega, los obispos franceses se quejaron —sin duda como sospecha Menéndez Pidal, a propuesta de Mier— de que el padre Las Cassas no hubiese sido elevado a los altares. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero basten éstos a título de muestra.

Por otra parte el indigenismo trasciende el ámbito de la cultura y se plasma en un proyecto político y social de alcance continental de reivindicación económica de las desheredadas masas indias o mestizas. En ese sentido, como señalábamos al principio de este trabajo, Haya de la Torre pudo identificar el término Indoamérica con revolución social.

Aunque el concepto de Indoamérica venía incubándose con anterioridad, el vocablo cristaliza en los años veinte de este siglo. Su principal padrino fue el político e intelectual peruano, Víctor Raúl Haya de la Torre (n. en Trujillo en 1895, m. en Lima en 1979). A causa de sus ideas y de sus actividades políticas hubo de exilarse en México, donde fundó en 1924 la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) y donde expuso sus tesis indigenistas principalmente en su obra *¿A dónde va Indoamérica?* Según el propio Haya de la Torre fue en el Congreso Estudiantil Latinoamericano, celebrado en México en 1921, donde se consagró la Unión Continental Indoamericanista, como barrera frente a cualquier imperialismo.

Sin entrar ahora en el estudio de la evolución de la doctrina indigenista, que cae fuera de este trabajo, baste señalar, por lo que se refiere a la denominación Indoamérica, que fue un vocablo que tuvo poca aceptación, incluso en países, como México y Perú, donde existe una fuerte corriente indigenista.

Madariaga subraya que paradójicamente es una expresión de hispanismo. «¿Hay nada más hispano —se pregunta Madariaga— que llamar indios a los naturales de América? Nace del error de Colón y lo sostiene

España por tres siglos. De modo que llamarla Indoamérica es llamarla Hispanoamérica, por empeño en abrazarse con los ojos cerrados a los errores de los españoles».

Hispanoamérica. Hispanidad

El término Hispanoamérica surgió, como anteriormente señalamos, en tierras americanas, acuñado por los criollos independentistas para diferenciarse de España. En cierto modo nació con una indudable carga antiespañola. Pero también, como antes vimos, este afán por distanciarse de España les llevó a abandonar este vocablo y a abrazar otro lanzado desde París por hispanoamericanos allí residentes y por franceses ebrios de latinidad y plenos de euforia con la expedición a México.

Las guerras de emancipación habían supuesto un enfrentamiento no sólo bélico, sino también de ideas entre España y sus dominios de ultramar. Por ello al afianzarse la independencia de los nuevos países no es de extrañar que intentasen romper la continuidad hispánica y tratasen de encontrar su propio estilo de vida en modelos no hispánicos como fueron los ideales de la Ilustración y de la Revolución Francesa.

Por lo que toca a España, como también se indicó, de una parte se resistió por mucho tiempo a admitir como irreversible la pérdida de sus posesiones de ultramar; y de otra sus problemas dinásticos y las guerras carlistas hicieron que se encerrase en sí misma y volviese la espalda a América.

Finalmente, a partir de 1868, los levantamientos de Cuba y Puerto Rico vinieron a agravar en toda América los sentimientos antiespañoles, tanto en el mundo oficial como en las clases populares y dirigentes.

La comunicación fluida y cordial entre España e Hispanoamérica quedó así rota y tardaría muchos años en restablecerse. A mediados de siglo aparecieron en España publicaciones periódicas como *La Revista Española de Ambos Mundos* (1853) *La América Crónica Hispanoamericana* (1855) y otras que propugnaban el mutuo conocimiento. Pero hay que esperar a la década de los ochenta para que se produzcan, a pesar de la perturbación que suponía la insurrección de Cuba y Puerto Rico, los primeros intentos eficaces de aproximación y de entendimiento entre España e Hispanoamérica. En el año 1880 se fundó la Sociedad Colombina Onubense. En 1881 se celebró el centenario de Andrés Bello y en Madrid el Congreso Internacional de Americanistas, que de nuevo volvería a reunirse el 92 en Huelva y el 95 en México. Fueron éstas ocasiones propicias para fomentar el diálogo entre intelectuales españoles y americanos. En 1885 se instituyó «La



Unión Iberoamericana» (primera vez que se habla de Iberoamérica), que desarrolló una cierta actividad basada en ideas utópicas. La conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento contribuyó a impulsar estos movimientos de acercamiento y a que resurgiese el vocablo Hispanoamérica. Así ocurrió con el Congreso Jurídico Hispanoamericano, con el Geográfico, que propuso la creación de una asociación hispano-americano-portuguesa con el objetivo de reforzar los vínculos entre las naciones de estirpe ibérica, con el Literario que tomó acuerdos tendentes a la defensa del idioma y al acercamiento entre los centros de enseñanza. Con palabras sacadas de «La intimidad iberoamericana» del asturcubano Rafael María de Labra puede afirmarse que «hemos salido, pues, del período de los buenos deseos y comenzamos a darnos cuenta de lo que es y de lo que requiere la obra de reconciliación de la familia Ibérica».

Otro factor que contribuyó poderosamente a facilitar el mutuo entendimiento entre España e Iberoamérica fue, sin duda alguna, la emigración. En su obra *El viaje a América del profesor Altamira*, Santiago Melón Fernández afirmó con toda justicia: «Los indianos enlazaron de forma espóntanea su patria de adopción con la patria de origen y tendieron un puente trasatlántico por el que circularon fluidamente las personas, las cosas, las modas y los capitales...

El sentimiento hispanoamericanista no se asienta tanto en las lejanas epopeyas del descubrimiento y la colonización como en los vínculos reverdecidos en época reciente por estos emigrantes».

He señalado a lo largo de este trabajo cómo las guerras de emancipación provocaron un distanciamiento entre España y la América Española, que buscó, en ese momento, su propio estilo de vida, su identidad en modelos distintos del español. Pero es de rigor señalar también que aún en ese período de repudio de la herencia española no faltaron en ese continente voces que propugnaban que Hispanoamérica sólo hallaría su propia senda hacia el futuro si seguía alimentándose de la cultura hispánica que lo había nutrido hasta entonces. Entre ellas es de destacar la del venezolano Andrés Bello, el gran intelectual de la emancipación; la del dominicano Francisco Muñoz del Monte y la del uruguayo Enrique Rodó, quien en el filo del siglo XX, con la publicación de su obra *Ariel,* inició y encarnó la rebelión cultural contra el coloso yanqui.

En la España de fin de siglo, la corriente hispanoamericanista pronto encontró adeptos entre los que cabe destacar, por su infatigable apostolado en favor de la causa americanista, al ya citado asturcubano, Rafael María de Labra y Cárdenas. Era hijo de Ramón de Labra, natural de Infiesto (Asturias), militar conocido por sus ideas liberales, lo que le valió, tras un exilio en Londres, ser enviado a Cuba por María Cristina, donde



fue gobernador de Cienfuegos. A causa del destino de su padre, Rafael María nació en Cuba. Fue parlamentario durante veinticinco años, primero diputado y luego senador, tanto por distritos peninsulares como antillanos. Mantuvo siempre una trayectoria republicano reformista, que le llevó a votar en el 73 a la República y a rechazar en 1881 la cartera de Ultramar. Presidió el Ateneo de Madrid y la Institución Libre de Enseñanza y representó a España en el Tribunal Internacional de La Haya. Labra fundó la *Revista Hispanoamericana*, y desde sus páginas y en sus obras fue un constante defensor del acercamiento Hispano Americano.

En el orden cultural, en la década final del siglo pasado surgió en España un interés creciente por la producción literaria americana, a la que ilustres personalidades de nuestras letras, como Valera, Clarín y Menéndez Pelayo dedicaron trabajos y estudios, especialmente a partir de las publicaciones de la *Antología de Poetas Hispanoamericanos*, cuyo primer volumen apareció en 1893.

Una fecha crucial en la historia de España y de nuestra cultura y que, por supuesto, había de afectar a nuestras relaciones de toda índole con los países americanos, fue el 98. En ese año España, tras una dolorosa derrota, hubo de abandonar los últimos territorios que hasta entonces aún poseía en el continente que cuatro siglos antes había descubierto y colonizado. En la América hispana esto produjo, de una parte, la desaparición de un factor perturbador en sus relaciones con España; de otra, desaparecida la amenaza de España, se perfilaba una nueva en el horizonte: la del gigante del norte. Como había vaticinado Martí en el trabajo que bajo el título de *Nuestra América* publicó en México en 1891: «Ni el libro europeo, ni el libro yanqui, daban la clave del enigma hispanoamericano». El legado de España comenzó a ser valorado y considerado, como ya habían encarecido Andrés Bello y pocos más, como un elemento esencial de la identidad hispanoamericana. Enrique Rodó, al que ya antes citamos, ejerció con su obra, fundamentalmente con su *Ariel*,una gran influencia en la juventud hispanoamericana. Tras él aparecerían ilustres hispanistas como el dominicano Pedro Henríquez Ureña, los mexicanos Alfonso Reyes y José Vasconcelos, etc. Hasta el nicaragüense Rubén Darío alzaría su inspirado verbo para afirmar su filiación hispánica frente a los Estados Unidos «potentes y grandes».

En España el «Desastre» sumió al país en el desaliento e hizo que las más destacadas figuras del pensamiento y de la cultura se planteasen con espíritu crítico el interrogante sobre el ser histórico y el destino de nuestra nación. Esta inquietud encontraría su más acendrada expresión en el grupo de escritores y pensadores englobados en la que se conoce como «Generación del 98». El precursor de esta generación cultural, Ángel Ganivet, pro-



ponía en su *Idearium español* (fechado en Helsingfors en 1896, poco antes del desastre), como gran misión histórica de España, reconstruir la unión familiar de todos los pueblos hispánicos. Esta corriente que veía en Hispanoamérica el campo apropiado para la realización de un gran destino histórico, despojado de todo propósito de conquista o supremacía encontró adeptos en España y así surgió lo que podríamos llamar el hispanoamericanismo liberal español.

La figura más destacada de esta corriente fue Rafael Altamira, fundador de la *Revista Crítica de Historia y Literaturas Española, Portuguesa e Hispanoamericana* en la que colaboraron, entre otras personalidades señeras de la cultura española, Menéndez Pelayo, Unamuno y Costa Hinojosa. Donde este movimiento cristaliza es en la Universidad de Oviedo, a la que en 1897 llegó, como catedrático de Historia del Derecho Español, Rafael Altamira. A él le correspondió pronunciar el discurso de apertura del año académico 1898-99. El tema elegido fue «Universidad y Patriotismo». En su alocución esbozó todo un programa de aproximación y solidaridad entre España y sus antiguos dominios de ultramar. Este discurso inauguró la política americanista de la Universidad de Oviedo.

En esos años finiseculares, la Universidad de Oviedo —la más pequeña entonces de las españolas— contaba con un claustro de excepcional calidad, al frente del cual se hallaba, como rector, D. Félix Arámburu. Entre sus catedráticos figuraban nombres tan destacados en diversos aspectos de la vida nacional, como Clarín, González Posada, Álvarez Buylla y Melquíades Álvarez, a los que vino a sumarse el de Altamira. Gozaba esta Universidad de un merecido prestigio en España. «Va usted —le escribía Unamuno a Altamira— a la Universidad en que mejor cae». Joaquín Costa hablaba del «Movimiento de Oviedo». Salvador Canals escribió con admiración: «En la colmena intelectual fecunda de la Universidad ovetense se percibe una ráfaga poderosa de vida que contrasta con el quietismo en que otras regiones de España se consumen». Y el propio Altamira confesaría a Pascual Soriano que «la Universidad ésta es un paraíso».

El claustro ovetense emprendería diversas iniciativas, entre las que son de destacar por su trascendencia e importancia la «Extensión Universitaria» y una decidida acción institucional de acercamiento cultural hacia los países americanos. Ambas tareas se suscitarían en el año del «Desastre», en 1898.

La política americanista, que es la que a nuestro propósito interesa, se inicia, según señalamos con anterioridad, con el discurso de apertura del curso 1898-99, pronunciado por Altamira. Este discurso fue, en palabras del profesor Santiago Melón, «una persuasiva pieza hispanista». En él afirmó



que «aparte de su obra interna, nacional, las Universidades españolas deben tener en cuenta que España no es un pueblo aislado en el mundo, último vástago de una familia agotada, sino que por el contrario tiene descendencia en otros muchos pueblos, hijos de ella por la sangre y por la civilización, en quienes alienta el mismo espíritu fundamental de la gente hispana...» y propugnó como urgente y trascendental obra de patriotismo la aproximación entre España y sus antiguos dominios americanos.

Siguiendo el programa bosquejado en el discurso de Altamira, la Universidad de Oviedo envía en el año 1900 una circular a los centros docentes de América, en la que se habla de establecer una relación cada vez más íntima entre España y los pueblos hispanoamericanos y se plantean una serie de proyectos concretos como: intercambio de publicaciones y servicios, visitas de profesores y alumnos, etc. En ese mismo año presenta nueve proposiciones al Congreso Pedagógico Hispanoamericano, suscritas por los profesores Arámburu, Canella, Álvarez Buylla, Clarín, González Posada, Sela, Altamira, Melquíades Álvarez y Jove.

En el año 1908, siendo ya Rector D. Fermín Canella, la Universidad de Oviedo conmemoró el III centenario de su fundación. Asistieron a la celebración delegaciones de dieciséis países. Los contactos mantenidos con algunas de estas delegaciones llevaron al claustro ovetense a la convicción de que había llegado el momento de iniciar el programa de visitas académicas sugerido en la circular de 1900. La Universidad de Oviedo decidió entonces enviar en misión cultural a varios países de América al profesor Altamira. Desde junio de 1909 a marzo de 1910, Altamira visitó Argentina, Uruguay, Chile, Perú, México y Cuba, con una breve escapada a Estados Unidos. El viaje, al que no le faltaron algunas ácidas críticas, constituyó en líneas generales un éxito y a su regreso Altamira fue recibido en olor de multitudes tanto en Santander, donde desembarcó, como en su ciudad natal, Alicante y, por supuesto en Oviedo donde se dio su nombre a una calle. A su llegada a estas ciudades se encontraban esperándole las máximes autoridades locales y académicas. El viaje, incluidas las críticas que recibió y las polémicas que provocó, sirvió para dar realce y popularizar en España a la corriente hispanoamericanista. Casi de inmediato, a mediados de 1910, otro catedrático que había sido compañero de claustro de Altamira en Oviedo, Adolfo Posada, inicia otro periplo por América llevando la representación del I.R.S. y de la Junta para la Ampliación de Estudios.

Apenas llegado, Altamira fue llamado a Madrid para ocupar el cargo de Inspector General de Enseñanza y tres meses después en enero de 1911 el de Director de Enseñanza Primaria. En 1913 se le adjudicó en la Universidad Central por concurso de méritos, la cátedra de nueva



creación, titulada Instituciones Políticas y Civiles de América, que se convirtió en la médula del hispanoamericanismo liberal español.

Por esta época surgió el proyecto de crear una Universidad Hispanoamericana, que Unamuno calificó de «fantástico y absurdo». El propio Altamira, que en un principio había acogido favorablemente la idea, hubo de abandonarla al comprobar que los universitarios hispanoamericanos que venían a Europa a ampliar sus estudios preferían las universidades francesas o alemanas, en las que encontraban una mejor organización, mayores medios de trabajo y profesores de renombre universal. El proyecto nunca fue llevado a cabo.

Vemos, pues, cómo en las dos últimas décadas del siglo pasado y en las dos primeras del presente, se recuperó desde España el término Hispanoamérica con sentido distinto al que le habían dado los criollos en el período de la Emancipación. No tenía ya una connotación de distanciamiento entre España y América, sino, al contrario, de acercamiento y mutua comprensión.

Signo de este nuevo espíritu fue el hecho de que muchos países americanos instituyesen como fiesta el doce de octubre, aniversario del Descubrimiento de América. En 1892, con motivo del IV Centenario del Descubrimiento, declararon fiesta el doce de octubre Costa Rica, Nicaragua, Colombia, siendo presidente don Miguel Antonio Caro, y Brasil. En el año 1917 el Presidente de la República Argentina, Hipólito Yrigoyen, al declararlo Fiesta Nacional, lo denominó «Día de la Raza». En el decreto correspondiente se decía muy significativamente «que la España descubridora y conquistadora volcó sobre el continente enigmático y magnífico el valor de sus guerreros, la fé de sus sacerdotes, el preceptismo de sus sabios, la labor de sus menestrales, y derramó sus virtudes sobre la inmensa heredad que integra la nación americana».

Bolivia declaró fiesta el Día de la Raza por decreto de 10 de octubre de de 1914, durante la presidencia de Ismael Montes; la República Dominicana en 1912, y en ese mismo año instó a todos los gobiernos americanos a que se sumasen a esa fiesta; El Salvador en 1915, bajo la presidencia de Carlos Meléndez; Guatemala en septiembre de 1913, siendo Presidente Estrada Cabrera; Honduras el 24 de marzo de 1914, durante el mandato de Francisco Bertrand; México en 1929 la instituyó como fiesta común a todos los países hispanoamericanos, y también «a la Madre Patria, con la cual nos unen vínculos especialmente significativos de simpatía y tradición»; Panamá, durante la presidencia de don Belisario Porras; Paraguay, por decreto de 27 de abril de 1914, siendo presidente Eduardo Schaerer; Perú en 1917, bajo el mandato de Pardo; Uruguay en 1915, siendo presidente José Batlle Ordóñez; Venezuela en

1921, durante uno de los mandatos presidenciales de Juan Vicente Gómez. En Cuba ya se había establecido antes de su indepencia por disposición oficial de 5 de octubre de 1892.

En España, el Presidente del Gobierno, Cánovas del Castillo, refrendó en La Rábida el doce de octubre de 1892, en plenas fiestas conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento, un decreto de la Reina Regente, María Cristina declarando Fiesta Nacional el doce de octubre de ese año. En el texto del decreto se autorizaba al Gobierno a presentar un proyecto de ley «declarando perpetuamente fiesta nacional el doce de octubre en conmemoración del descubrimiento del Nuevo Mundo». Esta última disposición cayó en el olvido hasta 1918, en que por iniciativa del concejal del Ayuntamiento de Madrid, don Hilario Crespo, y siendo Presidente del Consejo de Ministros Don Antonio Maura, se promulgó una ley en cuyo artículo único se establecía: «Se declara fiesta nacional, con la denominación de Fiesta de La Raza, el día doce de octubre de cada año».

La dictadura de Primo de Rivera desarrollará en los años veinte una activa política hispanoamericana y hará realidad algunos de los proyectos de los intelectuales liberales. En el año 1925 se crea la Fundación Universitaria, que instituye un amplio programa de becas para estudiantes hispanoamericanos; en 1927, el Patronato de Relaciones Culturales que tiene entre sus objetivos el promover el intercambio de profesores universitarios e instaurar escuelas españolas en América; en el 29 se celebra en Sevilla la Exposición Iberoamericana.

En la década de los veinte de este siglo empieza a perfilarse en España la doctrina de la Hispanidad, que va a constituirse en el núcleo central del concepto conservador español de Hispanoamérica e inspirador posteriormente de su política hispanoamericana. Esta concepción se distanciará cada vez más a lo largo de esta década y de la siguiente del hispanoamericanismo liberal, aumentando así el abismo que se iba abriendo entre la España tradicional y la España progresista que terminaría por desembocar en la gran tragedia del 36.

En los años treinta cristalizaría la doctrina de la Hispanidad, que hundía sus raíces en el pensamiento conservador español, previo al desastre del 98 (Balmes, Donoso Cortés, Aparisi y Guijarro, Vázquez de Mella, Menéndez Pelayo), que identificaba a España y a su Imperio con el catolicismo militante. Menéndez Pelayo, quien lanzara aquella altisonante parrafada: «España evangelizadora de la mitad del orbe, España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, patria de San Ignacio...» fue el gran apóstol de la esencia católica de España. No fue él, sin embargo, quien acuñó el término Hispanidad. Este nuevo bautismo fue oficiado exclusivamente por vascos. Unamuno, en 1909, fue el primero que empleó



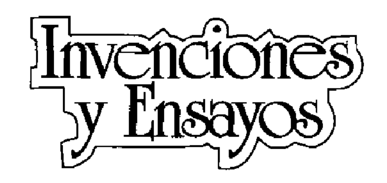
el vocablo hispanidad, si bien en un sentido distinto al que después adquiriera: «... Digo Hispanidad —escribía Unamuno— y no españolidad, para atenernos al viejo concepto histórico-geográfico de Hispania, que abarca a toda la península ibérica, para incluir a todos los linajes, a todas las razas espirituales, a las que han hecho el alma terrena —terrosa sería mejor acaso— y a la vez celeste de Hispania».

Ramiro de Maeztu atribuye erróneamente la paternidad del vocablo a otro vasco, monseñor Zacarías Vizcarra y Arana. En el mismo error incide el profesor García Morente. Era natural monseñor Vizcarra de Abadiano (Vizcaya) y pasó veinticinco años, los mejores de su vida —según él mismo confesara—, en la República Argentina, donde realizó, hasta que partió para Polonia en 1937, importantes obras culturales y religiosas, selladas con la impronta de su espíritu español y católico. En ese país se vinculó al hispanismo tradicionalista y católico americano y allí trabó amistad con Ramiro de Maeztu, cuando durante la dictadura de Primo de Rivera desempeñó el cargo de embajador de España en Buenos Aires. Murió en Madrid en el año 1963. Fue autor de diversas obras y ensayos, entre otros *La vocación de América*, *Vasconia españolísima* y uno de acentos bíblico proféticos, titulado *El apóstol Santiago y el mundo hispánico.*

Pero lo que, sin duda, le dio mayor renombre y a nuestro propósito interesa es su contribución a la difusión, ya que no a la invención, del término Hispanidad y a la significación hispanoamericanista que le confirió. Según Vizcarra, el concepto de Hispanidad en su sentido gramatical y estilístico tiene más de veinte siglos de existencia. El humanista Filadelfo escribió en el siglo XV, en su prólogo a las obras de Quintiliano, que su estilo tenía resabios de Hispanidad, *(redolere hispanitatem).* Y Venegas escribía en el año 1531 en su tratado *De orthographia* que Polio había encontrado Hispanidad en Quintiliano.

Cuando el presidente Yrigoyen declaró el 12 de octubre fiesta nacional argentina, con el nombre, como ya antes indicamos, de «Día de la Raza», monseñor Vizcarra escribía en el modesto semanario boanerense *El Eco de España:* «El doce de octubre, mal titulado el Día de la Raza, deberá ser en lo sucesivo el Día de la Hispanidad». Ha de tenerse en cuenta que por esos días el diccionario de la Real Academia Española aún registraba la palabra hispanidad como anticuada, en lugar de hispanismo.

¿Qué significación quería darle monseñor Vizcarra a la palabra Hispanidad? Él mismo lo precisa en un artículo publicado en Buenos Aires el 17 de marzo de 1926 y en otros posteriores aparecidos en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1952), y en *Mundo Hispánico* (1961). «Debemos resucitar —escribía Vizcarra— esta palabra (Hispanidad) anticuada para expresar con ella, dos conceptos análogos a los que significan «cristiandad y



humanidad». Estas palabras tienen un sentido geográfico y un sentido ético. En sentido geográfico, significan el conjunto de todos los pueblos cristianos, o el conjunto de todos los hombres. Y en sentido ético, el conjunto de cualidades propias de los pueblos cristianos, o el conjunto de todos los hombres. Así también podríamos llamar «Hispanidad», en su acepción geográfica, al conjunto de todos los pueblos hispánicos de Europa, Hispanoamérica y territorios Hispanoafricanos. Y en su sentido ético, a la suma de cualidades que distinguen a los pueblos hispánicos del resto de la humanidad. Estas cualidades distintivas se identificaban con los valores tradicionales españoles y con el catolicismo.

En este mismo artículo pedía a la Real Academia Española que «adoptase estas dos acepciones de la palabra hispanidad, que no figuran en su Diccionario». Dieciocho años después, el secretario permanente de la Real Academia Española, Julio Casares, en un artículo publicado en el número de 16 de diciembre de 1944 de *ABC* anunció la determinación de la Real Corporación de incluir la palabra con sus dos significados, como así se hizo, en la nueva edición de su *Diccionario*.

Sería, sin embargo, un tercer vasco, Ramiro de Maeztu y Whitney, quien compendiaría de forma sistemática la doctrina tradicional española sobre la Hispanidad. Era Maeztu natural de Vitoria, hijo de inglesa, luchó en la guerra de Cuba, vivió largos años en Inglaterra, en donde se casó; murió fusilado en la Guerra Civil española. Fue, en tiempo de la Dictadura de Primo de Rivera, embajador de España en Argentina, donde entró en contacto con los sectores conservadores de ese país, con los que funda el periódico *La Nueva República*. Ya proclamada la II República en España empezó a publicar a fines de 1931 una serie de ensayos, la mayor parte en la revista *Acción Española*, que reunidos en un libro, bajo el título *Defensa de la Hispanidad,* fueron editados en 1934. Propugna Maeztu recuperar los tradicionales ideales hispánicos, medio diluidos, a consecuencia del cambio de ideas del siglo XVIII, pero aún subsistentes. Defiende vehementemente la obra de España en Indias. Proclama su fe en el destino de España y de sus antiguas Indias. Un destino cuyas directrices habría que buscar en el propio pasado «no en el de España, sino en el de la Hispanidad en sus dos siglos creadores, el XVI y XVII». El concepto de Hispanidad no se basa en la raza, ni en la geografía, sino en el espíritu. Su doctrina supone una identificación de América con el esencialismo español y de éste con el catolicismo. «España —afirma— empieza a ser al convertirse Recaredo a la religión católica el año 586».

Por esas mismas fechas, otro intelectual conservador español —Pedro Sainz Rodríguez— desarrollaba similares ideas sobre los valores culturales de España y sobre lo que empezaban a llamar Hispanidad, en conferencias



patrocinadas por Acción Española. Hasta tuvo el proyecto de publicar una obra que se iba a titular *El Hispanismo Creador* del que desistió —según afirma en sus memorias— para no competir con *La Defensa de la Hispanidad* que por entonces preparaba Maeztu.

En el mes de junio de 1938, el profesor García Morente pronunció dos conferencias en la Asociación de Amigos del Arte de Buenos Aires, que juntas fueron publicadas con el título de *Idea de la Hispanidad.* García Morente identifica lo español con lo cristiano, y la hispanidad con la cristiandad. «Toda nuestra historia está dominada —afirma— por esta idea fundamental: identificación de la hispanidad con la religión. Primeramente es la recuperación de España frente al musulmán, que se identifica con la unificación religiosa. Después es la salida al vasto mundo... Lo que llevamos a América fue, en unidad indistinta, hispanidad y cristiandad».

Insiste en estas ideas en el discurso inaugural del curso 1942-43 en la Universidad Central, cuyo tema fue «Para una filosofía de la historia de España». Afirmó en esta alocución que el hombre hispánico ha hecho España y América o si se prefiere la Hispanidad y la Hispanidad aclara es «aquello por lo cual lo español es español. Es la esencia de lo español. Y porque esos países (los hispanoamericanos) tienen esa esencia en el fondo de su ser es por lo que son hispánicos y juntos constituyen la hispanidad...». Y, por supuesto, la esencia de lo español es el catolicismo, «el vínculo que une el catolicismo con España —asegura— es algo esencial y consustancial con la persona misma de la nación... Si fuera posible que España, alguna vez, dejase de ser católica, España habría dejado de ser España, y sobre el viejo solar de la Península vivirían otros hombres que ya no podrían ser llamados españoles». Por consiguiente «el catolicismo es consustancial con la definición misma, con la idea misma de la hispanidad». Y termina con una profesión de fe en los destinos de España y de la Hispanidad. «España se ha vinculado inquebrantablemente con Cristo, y Cristo siempre es, a la postre, el que triunfa, gane quien gane. ... Mantengámonos estrechamente unidos, por una parte, con la Iglesia de Cristo, y por otra parte, con "ese mundo común" de las naciones hispánicas. Con nuestros hermanos en América nos une la sangre, el idioma y, sobre todo, la religión». Es la misma idea que el cardenal Gomá desarrolló en el Congreso Eucarístico de Buenos Aires de 1934. «América —dijo— es la obra de España. Esta obra de España lo es esencialmente del catolicismo. Luego hay relación de igualdad entre hispanidad y catolicismo». Este era el núcleo esencial, que en la década de los treinta imperaba en el pensamiento católico y tradicional español sobre la Hispanidad.

Y esta identificación de lo español y de la Hispanidad con el catolicismo fue recogida y reiteradamente afirmada por Franco por lo menos desde el

año 1938 en el que ante el representante de la Santa Sede manifestó en Burgos: «La religión católica ha sido crisol de nuestra propia nacionalidad; en sus misterios y en sus dogmas se inspiraron en los siglos más gloriosos de nuestra Historia el talento especulativo de nuestros filósofos, el genio lírico y dramático de nuestros poetas...» Con distintas variantes formularía esta misma idea machaconamente a lo largo de su dilatado mandato. Así, por citar algunos ejemplos, en el año 1952 dijo en la abadía de Montserrat: «La historia de España esta íntimamente ligada a su fidelidad a nuestra Santa Iglesia. Cuando España fue fiel a su fe y su credo, alcanzó la más grande altura de su historia; en cambio, cuando, olvidando o negando su fe, se divorció del verdadero camino, España cosechó decadencia y desastres... Nuestro descubrimiento de América, el secreto de los hechos asombrosos de nuestros invictos capitanes, que se lanzaron a la aventura más bien como locos que como hombres cuerdos, fue la fe religiosa que campeaba en sus estandartes, y el que detrás de los tercios heroicos de aventureros marchaba la Cruz de Cristo con el sacerdote a evangelizar a aquellos pueblos». Y en el Congreso Eucarístico celebrado en mayo y junio de ese año en Barcelona, consagró España a la Eucaristía y declaró que: «La historia de nuestra nación está inseparablemente unida a la historia de La Iglesia Católica. Sus glorias son nuestras glorias; y sus enemigos nuestros enemigos». Al año siguiente afirmaría en las Cortes: «Nuestra fe católica ha venido siendo, a través de los siglos, la piedra básica de nuestra nacionalidad». En el 63 se onorgullecería en Tarragona de haber combatido en el campo de Dios. Y en La Ley de Principios del Movimiento Nacional de 17 de mayo de 1958 (la ley fundamental, por excelencia, del período franquista) se proclamaba en el II de sus principios: «La Nación española considera como timbre de honor el acatamiento a la Ley de Dios, según la doctrina de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana, única verdadera y fe inseparable de la conciencia nacional, que inspirará su legislación».

Este concepto de la «Hispanidad» encontró adeptos entre intelectuales hispanoamericanos que lo veían como el único dique capaz de contener la marea comunista que amenazaba a América, como consecuencia de los desajustes sociales que produjo la crisis económica del 29. A título de ejemplo pueden citarse los nombres de Víctor Andrés Belaúnde y Riva Agüero en Perú; Velasco Ibarra, en Ecuador; Mario Amadeo, en Argentina y Jaime Eyzaguirre en Chile.

En el año 1936, al estallar la Guerra Civil, el antagonismo entre la España conservadora y la progresista se radicalizó y afectó a todos los órdenes de la vida nacional y no sólo al político. Esta dicotomía fundamental tuvo, como no podía ser menos, su reflejo en el hispanoamericanismo español.



Uno de los bandos —el franquista— recogió en herencia el concepto conservador de la Hispanidad formulado, por Maeztu, García Morente, Vizcarra y el cardenal Gomá, y lo deformó hasta convertirlo en mero instrumento de propaganda. Se exageró hasta lo hiperbólico nuestros, por otra parte, indudables lazos y vínculos históricos y culturales con los países iberoamericanos. En esta retórica propagandística y de combate, el concepto de Hispanidad se amalgama con las ideas de imperio, raza, religión, tradición, exaltación nacional española y menosprecio de todo lo precolombino.

En tanto, el hispanoamericanismo liberal español, vinculado ideológicamente al bando perdedor —el republicano— siguió como consecuencia de la derrota el camino del exilio precisamente hacia Hispanoamérica, donde algunos de sus preclaros representantes, como Altamira, José Gaos, Américo Castro, etc., realizaron una magnífica labor.

Uno de los ejes del deformado concepto de la Hispanidad fue la idea de Imperio. Esta aparece ya formulada en el 1934 en los Puntos Programáticos de Falange. El tercero decía: «Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio. Reclamamos para España un puesto preeminente en Europa. No soportamos ni el aislamiento internacional ni la mediatización extranjera. Respecto de los países de Hispanoamérica, tendemos a la unificación de cultura, de intereses económicos y de Poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales». El mismo fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera, insistiría en más de una ocasión, en sus discursos, en la voluntad imperial de España. Bien es cierto que siempre formuló de manera abstracta esa voluntad, sin precisar reivindicaciones concretas. Otro teórico de la Falange, Ramiro Ledesma Ramos (creador de las JONS), perfiló más las aspiraciones españolas respecto a Hispanoamérica al afirmar en *La Conquista de Estado* que «nuestro papel en América no es, ni equivale al de un pueblo amigo, sino que estaremos obligados siempre a más. Nosotros somos ellos y ellos serán nosotros. La Hispanidad tiene un contenido más político y revolucionario que espiritual».

Estas vagas declaraciones enunciadas en vísperas de la Guerra Civil, se exaltaron hasta el paroxismo con el estallido bélico. La evocación de un glorioso pasado imperial y la quimérica pretensión de rehacerlo, unido a la idea de la Hispanidad, constituyeron un recurso propagandístico que, a diferencia de lo ocurrido con el hispanoamericanismo conservador de la preguerra, no tuvo un tratamiento cultural.

Sobre este tema Eduardo González Calleja y Frades Limón Nevado elaboraron un ensayo que con el título de *La Hispanidad como instrumento de combate*, publicó el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en

1988. A él me remito. No resisto la tentación, sin embargo, de mostrar al lector algunas perlas de lo que entonces se decía y escribía por estos pagos.

Con motivo del 12 de octubre de 1938, Ángel B. Sanz escribía: «... la descubrió (América) Colón, con los ahorros de una Reina Católica. Y la volverá al solar hispano la gesta de Franco, que representa frente a la de Colón nada menos que la salvación de la cultura occidental, epopeya tan grande como la de 1492. Seguramente entonces México comprenderá el amor maternal».

Los tópicos de «la cruz y la espada» actualizados por el «mitad monjes, mitad soldados» de José Antonio cobran vitalidad, como antinomia al egoísmo burgués. García Morente identifica el ser hispánico con la figura del «caballero cristiano» que endereza las virtudes y el valor guerrero del caballero a la salvación del alma en sí mismo y en los demás.

Este ser hispánico, por supuesto, desdeña los bajos quehaceres materiales y se concentra en los del espíritu. «Mientras Europa —escribía La Orden Miracle en 1962— busca todavía un mercado común, Hispanoamérica posee un alma común». Y es ínsito a este alma común los más altos valores humanos. En el mismo año 62 el cubano Gastón Baquero decía: «En la mirada cruzada entre Isabel y los primeros indios llegados a Barcelona latían anticipados todos los derechos del hombre y del ciudadano».

Cuando terminada la contienda civil, se crea el Instituto de Estudios Políticos, como «el órgano a cuyo través se ha de realizar la total reforma del Estado», se le asigna, entre sus fines: «Ha de cumplir este Instituto esa ambición histórica de nuestro Movimiento que quiere hacer de España el Imperio de cruces y espadas que le marca un destino inexorable».

Jesús Evaristo Casariego define a la Hispanidad como «el servicio militar obligatorio de la Catolicidad» es «lo católico hecho voluntad de milicia». Casariego llega, incluso, como ya antes señalamos, a rechazar el término Hispanoamérica. Hispanidad, afirma, es el adecuado «más fraterno, más noble, más universal».

No se libraron de esta fiebre «imperial» intelectuales que después militaron en las filas del antifranquismo liberal, como Sainz Rodríguez que definía al Imperio como «el orden católico, la cultura clásica y el poderío militar»; o Antonio Tovar para quien el Imperio era «obligación y sacrificio, renuncia a la comodidad para lograr la obra eterna», y «nuestra historia una rectilínea preparación para la grandeza contrarreformista y nada más». Pemán llegó a escribir: «Imperio quiere decir, por ejemplo, que, de pronto, todos los niños de España quieren ser marinos o aviadores». Giménez Caballero poetizaba: «el aire huele a flores e Imperio». A la juventud, destinataria predilecta de esta desmedida



idea imperial se le lanzaban consignas tales como: «Por el Imperio hacia Dios»; «La palabra Imperio no será vana»; «Hay que tener voluntad de Imperio»; «Juventud, instrumento del Imperio, juventud fervorosa, misionera y combativa que necesita el Imperio para realizar su grandeza».

La palabra se puso tan de moda que invadió esferas muy alejadas del espíritu místico-militar con que había sido resucitada, como las actividades comerciales y recreativas. Aparecieron los *Tintes Imperio*; el cine *Madrid-París* cambió su nombre por el de *Cine Imperial*; y una popular actriz de musicales adoptó como nombre artístico el de *América Imperio*, en el que se conjugaban la dimensión trasatlántica e imperial de la Hispanidad.

En su obra *Por el Imperio hacia Dios* Rafael Abella recoge la anécdota de un operario, propietario de un modesto taller de electricidad que, imbuido del ardor imperial que reinaba en la Nueva España, pensó poner como lema de su establecimiento *Por el amperio hacia Dios*. Afortunadamente para él, sus amigos le disuadieron de tal propósito que de realizarlo Dios sabe a dónde hubiesen ido a parar sus huesos. Tal vez esta historieta nunca haya ocurrido. Pero lo que importa en las anécdotas no es su veracidad sino su verosimilitud; lo que importa no es la exactitud de lo que cuentan, sino de lo que reflejan. Y en forma esperpéntica esta fábula es un fiel reflejo de la absurda y anacrónica fiebre imperial que se había adueñado de los espíritus por aquellos días.

Todo ello va unido a ataques contra el latinoamericanismo afrancesado, el indoamericanismo acuñado por la izquierda socialista y el panamericanismo, maniobra anglosajona y protestante contra la América española y católica.

No le faltaron a esta idea imperial reivindicaciones territoriales. El vespertino *Informaciones* proclamaba en su editorial del 7 de junio de 1940: Inevitablemente este imperio tiene significado territorial. Exigimos las tierras descubiertas y conquistadas por nuestros conquistadores y que nuestros misioneros bautizaron con claros nombres españoles, nombres que los piratas no pueden pronunciar».

En el año 1941, el Instituto de Estudios Políticos publicó una obra de José María Areilza y Fernando María Castiella, titulada *Reivindicaciones de España*. Esta obra, cuyo título es sobradamente significativo, no se refería para nada a América. Se recogían en ella los derechos que asistían a España sobre territorios del Norte de África fundamentalmente, aunque las reivindicaciones también se extendían a otros como Cochinchina. Tengo fundados motivos para pensar que sus autores pronto se arrepintieron de su fervor reivindicatorio. En cualquier caso, es una muestra más de los vientos que soplaban sobre la península por esos años.

El propio Franco, abandonando su cautela galaica, se dejó llevar, en plena euforia por la victoria en la Guerra Civil, por este fervor imperial y así en El Ferrol, su ciudad natal, decía el 21 de junio de 1939: «El Ferrol no puede volverse de espaldas al mar; en sus arsenales forjaremos las unidades de guerra que volverán a dar su imperio a España».

En vísperas de nuestra guerra civil, en el año 1935, Falange Española ya había creado un Servicio Exterior que en agosto del año 1937, en plena contienda, fue elevado a Delegación Nacional, cuyas activididades se enfocaron primordialmente hacia Hispanoamérica. Desde la España franquista se enviaron muy pronto misiones de escritores e intelectuales a Hispanoamérica (Eugenio Montes, Agustín de Foxá, Luis Rosales, Eduardo Marquina, José María Pemán...). En el año 1940, como instrumento de ese concepto retórico de la Hispanidad se creó el Consejo de la Hispanidad cuya finalidad, fijada en la ley fundacional era: «impulsar este ideal (el de la Hispanidad), encauzarle, vigilarle, prestarle su máximo reflejo como política natural del Nuevo Estado...» Martín Artajo, el que fue durante años Ministro de Asuntos Exteriores, publicó una obra con el título de *Hacia la comunidad Hispánica de Naciones* en la que se bosquejaba un programa de acción política. Por ello no es de extrañar que esta nueva cristalización de la Hispanidad despertara viejos recelos en los medios políticos e intelectuales y en amplias capas de la población de Hispanoamérica, pues aunque, en definitiva, no pasase del nivel de la retórica, «el vocablo de imperio —como afirmara el coronel Bray, que fue agregado militar de Paraguay en España— implica idea de conquista y dominación y tiene un sabor paternal y autoritario que América jamás puede aceptar».

A medida que la suerte de las armas en la II Guerra Mundial iba decantándose del lado de los aliados, el concepto de Hispanidad iba despojándose de sus evocaciones imperiales, pero no de su carga arcaizante. Se ve a la Hispanidad como una gran familia de naciones que únicamente encontraría su destino y su puesto en el mundo uniéndolo al de la Madre Patria. El propio Franco se referiría a la Hispanidad, como una gran familia de pueblos, «con las mismas costumbres y manera de pensar, y creemos que los problemas que entraña la vida en común podemos resolverlos como en una familia bien avenida». Bien es cierto que si nunca dejó de creer en el carácter providencial de la misión española en América («Dios afirmó en el año 53 —tenía, sin duda reservado a España ese maravilloso alumbramiento a la fe católica de los pueblos de América»—); empezó a subrayar, a partir de 1944, el propósito de mantener una relación de fraternidad con la América española, para terminar afirmando rotundamente en los años sesenta que «hay que tratar a Hispanoamérica de igual a igual». «Ante Hispanoamérica —declaró al periodista norteamericano



Hearts Jr.— es necesario tener respeto a su personalidad histórica y a su fisonomía política propia, máxima comprensión y generosidad». Estas ideas —Hispanidad, como familia de pueblos y hermandad entre ellos— quedarían legalmente plasmadas en la Ley Fundamental de Principios del Movimiento Nacional, en cuyo Principio III se proclamaba: «España, raíz de una gran familia de pueblos, con los que se siente indisolublemente hermanada, aspira a la instauración de la justicia y la paz entre las naciones».

Los nuevos vientos que soplaban se llevaron por delante al Consejo de la Hispanidad, que había nacido con ciertos resabios imperialistas y totalitarios. Para sustituirlo se creó en 1946 el Instituto de Cultura Hispánica con fines más concretos y menos declamatorios: «El estudio, defensa y difusión de la cultura hispánica; el fomento del mutuo conocimiento entre los pueblos hispánicos y la intensificación de su intercambio cultural; la ayuda y coordinación de todas las iniciativas públicas conducentes al logro de los anteriores fines; y el asesoramiento del Ministerio de Asuntos Exteriores». Conservó, sin embargo, una cierta y casi inevitable en esos días, carga retórica. En sus normas y reglamentos se hablaba para superar la conciencia de crisis de «un proyecto de vida común en el que se realiza íntegramente el ideal de vida temporal propugnado por el cristianismo».

No puede ignorarse, aunque no sea éste el momento de estudiar detenidamente el tema, la importante labor hispanista que realizó el Instituto de Cultura Hispánica. Baste señalar que en el año 1946, cuando empieza a funcionar, había en España doce estudiantes hispanoamericanos. Veinte años después sobrepasaban los once mil, de los cuales más de seiscientos eran becarios del Instituto y otros tantos disfrutaban de bolsas de estudios de menos de un año. En su sede en Madrid, se instituyó una biblioteca, especializada en el continente hispanoamericano, que pronto fue considerada como una de las más importantes en esta materia en Europa. Contó el Instituto con la colaboración de otros organismos o instituciones anexas como: el Colegio Mayor Guadalupe, para estudiantes iberoamericanos; la Cátedra de Conferencias «Ramiro de Maeztu» en la Universidad Central y promovió, a través de «Ediciones Cultura Hispánica» la publicación de obras sobre cuestiones hispanoamericanas, así como la de revistas consagradas a estos temas tales como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Mundo Hispánico*, *Información Hispánica*, *Mensaje*. Fomentó y en muchos casos subvencionó la creación de cincuenta y cinco Institutos de Cultura Hispánica en veintitrés países iberoamericanos y Filipinas. Desde el Instituto se establecieron relaciones de cooperación con otras instituciones fuera del mundo iberoamericano y se suscitaron importantes estudios en colaboración con otros países hispánicos. María A. Escudero publicó en 1994 una

obra titulada *El Instituto de Cultura Hispánica* que es la más documentada y completa que se haya publicado sobre este instituto, que yo conozca.

Sin negar, ni desdeñar, la labor hispanista que hiciera el Instituto de Cultura Hispánica, no es posible tampoco desconocer que los delirios imperiales y la religiosidad retórica en que iba envuelta la idea de la Hispanidad hicieron que fuera quedando relegada a la hojarasca verbal de los doce de octubre. No faltaron, sin embargo, voces que en la propia América se hicieran eco de estos arcaicos ideales a través de periódicos y revistas como, por ejemplo, *Acción Española* de Buenos Aires; *Cara al Sol* de Nueva York y *La Voz de España* de Santiago de Chile. Incluso en Buenos Aires en 1938 apareció una obra de Rafael Gil Serrano con el título de *Nueva visión de la Hispanidad.*

En el orden político el régimen franquista logró enlazar con regímenes populistas, tipo el peronismo en Argentina; y, por supuesto, con todas las dictaduras derechistas de turno en América, desde las de Trujillo en República Dominicana hasta la de Pinochet en Chile.

Así es como —según señalan Carlos Bascuñán y Andrés Zaldívar— la España oficial de esos años, buscando su destino en un viejo pasado imperial evocador de grandezas pretéritas, fue distanciándose de la América real. La idea de Hispanidad no arraigó en los países de Hispanoamérica más por su carácter arcaizante, que por los recelos que pudiera despertar su amalgamamiento con los conceptos de imperio, raza, religión, exaltación nacional española o menosprecio de todo lo precolombino.

Ya en al año 1934 Ortega y Gasset señalaba que el hispanismo que los los pueblos de Centro y Suramérica llevan infuso en la sangre, no nos sirve, por sí solo, para nada, «porque con más vigor que su hispanismo sienten aquellos pueblos la necesidad de recibir elementos —ideas y utensilios— con que afirmarse en la vida actual. Para que su potencialidad de hispanismo se conviertiese en actualidad sería menester que nosotros fuésemos ante ellos, no españoles, sino actuales». Y ante ellos fuimos o, al menos, nos presentamos durante décadas, como unos espectrales personajes que parecían salidos de una arcaica guardarropía a la que el tiempo había cubierto de telarañas y llenado de polilla.

Me estoy refiriendo, naturalmente, a la imagen que la España vencedora de la Guerra Civil proyectó hacia América. Una imagen anacrónica, que pretendía resucitar unos ideales que rechazaban la modernidad y la racionalidad que Europa había abrazado justamente en el momento, siglos atrás, en que nuestro imperio decaía. No puede olvidarse, aunque no podamos ahora detenernos en ello, la gran labor realizada en Hispanoamérica por el exilio republicano español, que buscó refugio en aquellas



tierras. Constituyó, en palabras de Roberto Mesa, la emigración cultural más trascental del siglo XX.

Hemos visto a lo largo de este largo epígrafe cómo el término Hispanoamérica que acuñaron los criollos en el momento de la Emancipación, para diferenciarse de España, fue recogido por el pujante movimiento hispanoamericanista que surge en España, a fines del pasado siglo y, muy especialmente tras el Desastre del 98. A partir de esta fecha, en que España abandona sus últimas posesiones en América y deja de ser para esos pueblos una amenaza, rebrota en ellos su vena hispánica, en cuya pervivencia y fortalecimiento creen encontrar su mejor valladar frente a la nueva amenaza que supone el poderío de Estados Unidos. Así simultáneamente germina también al otro lado del Atlántico un vigoroso movimiento hispanista. Su estudio queda al margen de este trabajo. Podemos citar, como figura emblemática de esta corriente, a Rubén Darío, quien desde una postura inicial de despego, más bien de hostilidad hacia España («Yo —escribió en su *Autobiografía*, refiriéndose a su acción en Buenos Aires hacía todo el daño que podía al dogma hispano...»), terminó, cuando en el 98 vino a nuestro país enviado por *La Nación* de Buenos Aires, por cantar con verbo poético su españolidad:

Yo siempre fui, por alma y por cabeza,
español de conciencia, obra y deseo
yo nada concibo y nada veo
sino español por mi naturaleza.
Y español soy por la lengua divina
...

o abriendo sus *Cantos de Vida y Esperanza* con el saludo optimista a las:

Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda...

o preguntándose con temor en «Los Cisnes»:

¿Seremos entregados a los bábaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos en inglés?

o advirtiendo a Teodoro Roossevelt:

el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español
Tened cuidado ¡Vive la América española»
Hay mil cachorros sueltos del León Español...,

Similar actitud adoptaron, entre otros muchos escritores y pensadores hispanoamericanos, el peruano Santos Chocano, el venezolano Rufino Blanco Fombona, (que exiliado en España desempeñó por dos veces en tiempos de la II República, el cargo de gobernador civil); los mexicanos Carlos Pereyra y Rodolfo Reyes, los chilenos Valentín Letelier y Jaime Eyzaguirre, los argentinos Manuel Ugarte y Sáenz Peña... etc.



En España la guerra civil dio un peculiar y retórico impulso al hispanismo antiyanqui. Sirva como botón de muestra el aviso que Don Manuel Aznar lanzaba a la América Española: «América española, ¡alerta! España ha recobrado su ser histórico. La unidad continental que los Estados Unidos predican a todas horas es un inmenso instrumento de servidumbre contra el Centro y el Sur en beneficio del Norte, ¡Alerta! España asume nuevamente funciones de dirección en las orientaciones del mundo».

Vemos pues cómo el término Hispanoamérica, que sin ser de general uso en América reflejó esos poderosos movimientos de hispanoamericanismo surgidos a uno y otro lado del Atlántico tras la guerra del 98 y que en España contó con apasionados defensores, como Menéndez Pelayo, Unamuno, Menéndez Pidal, Mariano de Cavia, etc., terminó por caer en el desprestigio y en el olvido al vincularse, a partir de los años treinta, a anacrónicas evocaciones imperiales y a ideas antiliberales y antidemocráticas.

Iberoamérica

El vocablo Iberoamérica empieza a utilizarse a fines del pasado siglo. Se desarrollaron por los años finales del siglo unos movimientos con ideas utópicas que preconizaban una cierta unión política entre España y Portugal. Y se recurrió para bautizar esta entelequia al apelativo ibérico. En el año 1885 se fundó en Madrid la Unión Iberoamericana. Esta asociación contó desde el año siguiente de su fundación con un órgano: la revista mensual del mismo nombre que se publicó hasta el año 1926. Por cierto que desde esta revista no faltaron ataques contra la idea y el término Latinoamérica, como el lanzado en el número de marzo de 1904, por Telésforo García, en un artículo titulado «Ibero-americanismo».

Los anarquistas propugnaron «un amplio movimiento libertario iberoamericano» y la Unión General de Trabajadores (UGT), de tendencia socialista, una «Federación de Trabajadores Iberoamericana».

Incluso en tiempos de la II República, Azaña, siendo Presidente de Gobierno, vio con simpatía la posibilidad de «llegar a una cierta unidad» política con Portugal y anduvo en tratos con conspiradores portugueses que pretendían derribar a Oliveira Salazar. En sus memorias llega a escribir (31 de octubre de 1931): «Que este asunto se me lograse, colmaría todas mis ambiciones, y ya podría decir que había hecho un servicio a España».

Todos estos ideales y vagos proyectos no dejaron, por supuesto, de encontrar oposición en las capas conservadoras de la sociedad española y recelos en sectores portugueses, que veían en la aspiración a una unidad



iberoamericana unos enmascarados propósitos españoles de hegemonía. El término fue adoptado, sin embargo, por instituciones internacionales de gran prestigio, como el *Iberoamerikanischer Institut* de Hamburgo.

En España muchos lo emplearon indistintamente con el vocablo Hispanoamérica, como el ya citado Rafael María de Labra, fundador de la *Revista Hispanoamericana* y autor de una obra publicada en 1894 con el título de *La intimidad iberoamericana*. Los que utilizaron esta terminología tendían a fortalecer los vínculos que unen a los pueblos hispánicos y a infundir en ellos el culto a unos mismos ideales, que afirmasen su identidad ante el peligro del expansionismo anglosajón que encarnaba Norteamérica. Pero en general tuvo una aceptación restringida.

El término adquirió notoriedad durante la dictadura de Primo de Rivera, con motivo de la «Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929». En principio la Exposición iba a denominarse Hispanoamericana, pero se le cambió el nombre para englobar a Portugal y Brasil. No faltaron reacciones contrarias a tal cambio de nombre. Algunas, incluso airadas, como las que aparecen en un opúsculo publicado en Madrid en 1926, bajo el título, por demás significativo, *Nuestra raza es española (ni latina, ni ibera)*. Colaboraron en este folleto profesores y escritores, como Juan C. Cebrián, Aurelio M. Espinosa y Adolfo Bonilla y San Martín, que ya desde antiguo venían arremetiendo contra el apelativo Latinoamérica y que ahora la emprendían contra el de Iberoamérica.

Juan C. Cebrián en 1916 en carta que *Las Novedades de Nueva York* publicó en su número del 2 de marzo protestaba contra la denominación América Latina, al propio tiempo que abogaba por la de América Española, que englobaría también a Brasil, porque Hispania comprendía Portugal y España. Y atribuía las otras denominaciones a las secuelas de la *Leyenda Negra* y al intento de desespañolizar España.

Aurelio M. Espinosa, profesor de la Universidad de Leland Stanford, insistía en lo erróneo del término América Latina, en un artículo publicado en el número de septiembre de 1918 en la Revista *Hispania* órgano de *The American Associaton of Teachers of Spanish*.

Adolfo Bonilla y San Martín señalaba que el concepto América española, a principios del siglo XIX, tenía una significación restrictiva, dependiente de la supremacía política, entendiendo por tal la parte del territorio americano sometido a la gobernación de España. Pero añadía que español no es solamente el nacido en España, ni el sujeto a la denominación política de España, sino todo lo perteneciente a España, por cualquier concepto, de modo que debería aplicarse el calificativo de español a todo lo que procede de España.

Rechazan con la misma energía, por considerarlo injustificado e inadecuado, el término Iberoamérica. Ibero es, para estos autores, un vocablo

cuya significación histórica no está bien determinada. Los griegos —dicen— llamaron iberos a los pobladores de la costa oriental de España y de ahí lo extendieron a los de las Galias y sur de Europa. Hispania —afirman— es desde Roma el vocablo con que se denomina a todas las regiones de la península. Esto es cierto y no lo es menos que muchos egregios portugueses asumieron el apelativo de hispánicos, incluso de españoles.

El más ilustre de los poetas de Portugal, Camoens, calificaba a los portugueses como «gente fortísima de España»; el dominico e historiador portugués Andrés de Resende afirmaba en el siglo XVI, con palabras que elogiaba Carolina Michaelis de Vasconcelos: *Hispanis omnes sumus*; fray Francisco de Brandao instaba a Juan IV que recusase a Felipe IV el título de Rey de España, por no serlo de Portugal, «que he una parte tan principal de Hispanhia»; la diócesis de Braga aspiró a ser la Primada de España; Manuel de Faria y Sousa, publicó, en 1639, una obra titulada *Las Lusiadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España*, y en 1685, en Lisboa, recién separado Portugal de España, otra con el título de *Rimas varias de Luis de Camoens, príncipe de los heroicos y de los líricos de España*. Ricardo Jorge manifestó: «Chamase Hispania a península; hispano ao seu habitante ondequer que demore...» Ya en tiempos recientes Oliveira Martins denomina España a toda la península, en su *Historia de la Civilización Ibérica*; y sostiene que *Os Lusiadas* es un compendio de la historia de España y un acta imperecedera de las existencia nacional de Portugal; Sardinha reivindicó el nombre de España para toda la península y el poeta nacionalista Almeida Garret escribió: «españoles somos y de españoles nos debemos de preciar cuantos habitamos la península ibérica; castellanos, nunca».

Pero, a pesar de todo ello, no es menos cierto que hoy los portugueses y brasileños no se consideran englobados en el vocablo hispánico y menos aún en el de español. Y cuando uno se refiere a ese conjunto de pueblos, situados al sur del río Grande, no se puede ignorar a Portugal adelantado de los viajes marinos, ni a Brasil, que con sus más de ocho millones de kilómetros cuadrados ocupa algo más del 40% de la extensión de Iberoamérica y cuyos ciento cincuenta millones de habitantes suponen casi el 40% del total de la población de esa América.

El término, en cualquier caso, fue aceptado por pensadores e intelectuales de distinto signo como Wagner de Reyna —adelantado de la Hispanidad en el Perú—; Mariátegui, apóstol del indigenismo marxista, que se inclina más por el de América indoespañola o indoibera; o Américo Castro.

El vocablo recobra nueva vida e, incluso, distinta significación con la instauración de la monarquía constitucional y, por ende, de la democracia



en España. A partir de 1976 se hace una revisión y rectificación completa de los principios que deben inspirar y servir de directrices a la acción política española. De esta revisión no podía quedar excluida la política hacia la antigua América española. Había que plantear en términos modernos la relación España América española. Para ello se hacía preciso que esta relación no estuviese basada «en los tradicionales vínculos espirituales»; había que eliminar la retórica basada en la evocación de un glorioso pasado imperial y abandonar la advocación protectora de «Madre Patria», para establecer nuevas vías de entendimiento fundadas en los principios de igualdad y de cooperación. Se olvidó y dejó arrinconado el término Hispanoamérica que, con independencia de que fuese tal vez el más adecuado, estaba cargado con el pesado lastre de un verbalismo anacrónico, incompatible con el impulso de modernidad que se quería imprimir a la reintegración española-americana. En 1977 se cambia, por decreto, la denominación de Instituto de Cultura Hispánica por la de Centro Iberoamericano de Cooperación, y, posteriormente, en 1979, por la de Instituto de Cooperación Iberoamericana.

El concepto y el término Iberoamérica tenía escasa implantación popular en la década de los ochenta, a pesar de que ya para entonces había empezado a ser utilizado en las cancillerías y había sido adoptado por algunos organismos internacionales, con sede en Madrid, como son la OEI (Organización de los Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura) y la OISS (Organización Iberoamericana de Seguridad Social). Se consagra al iniciarse esta década, en 1991, en la I Cumbre Iberoamericana de Guadalajara (México), en la que se decidió constituir la «Conferencia Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno con la participación de los Estados soberanos de América y Europa de lengua española y portuguesa». Quedó así delimitado lo que debe de entenderse por Iberoamérica e iberoamericano y así lo recogió la última edición —la de 1992— del Diccionario de la Real Academia que en sus dos acepciones de iberoamericano lo define como lo «perteneciente o relativo a los pueblos de América que antes formaban parte de los Reinos de España y Portugal»; y también como «perteneciente a estos pueblos y a España y a Portugal».

A esta cumbre siguieron las de Madrid de 1992, de Salvador-Bahía de 1993 y Cartagena de Indias de 1994. No es hora de analizar los logros que en distintos campos cosecharon estas cumbres; pero sí de señalar que en la primera de Guadalajara se sentaron sus principios básicos: compromiso con la democracia representativa y respeto a los derechos humanos y libertades fundamentales. Se fijaron asimismo líneas de actuación prácticas a través de programas concretos alejados de la utopía y la grandilocuencia.

Por consiguiente el término Iberoamérica no sólo supone englobar dentro del mismo a Portugal y a Brasil, sino que también implica una nueva concepción de la realidad americana y de los principios que deben de regir las relaciones entre España y América.

Identidad

Hemos visto cómo las distintas denominaciones que recibió el continente americano surgieron de la necesidad de nombrar lo nuevo. Una novedad que resultaba totalmente desconocida precisamente para aquellos que iban a bautizarla, y que lo hicieron con palabras que eran reflejo no sólo de las concepciones, a veces erróneas, —como en el caso de Colón— del Nuevo Mundo, sino también, con frecuencia, de las aspiraciones de los poderes del Viejo Mundo sobre el Nuevo. Por eso cabe preguntarse si esos nombres abarcan en su totalidad la realidad americana, si definen su exacta identidad. Por lo que se refiere a lo que fue la América española, las denominaciones que recibió, más que el reflejo de su realidad histórica, cultural o antropológica, van vinculadas a aspiraciones, simpatías o antipatías. Así, por ejemplo, la expresión ya más que consagrada de América Latina, poco tiene que ver, como señala M. C. Velázquez en su estudio *En torno al nombre de Latinoamérica,* con la ciencia histórica y con la antropología. Se aceptó en un momento en que el ancestro indígena resultaba incierto y lejano y en que la herencia española había sido repudiada.

Nos hallamos, como señalamos al principio de este trabajo, ante el viejo problema de la identidad de la América hispana. Problema que desde hace más de siglo y medio, desde los días de la Emancipación, vienen planteándose los hispanoamericanos. Bolívar en su *Carta de Jamaica* escribía: «Nosotros somos un pequeño género humano, poseemos un mundo aparte, cercado por todos los mares, nuevo en casi todas las artes y las ciencias. No somos indios, ni europeos...» Ciento ochenta años después, Octavio Paz, en vísperas de recoger el Premio Nobel, manifestaba: «Me siento descendiente de Lope y de Quevedo, como cualquier escritor español, pero no soy español», y añadía: «somos y no somos europeos», para terminar preguntándose «¿qué somos entonces?»

Algunos pensadores y escritores como Ernesto Sábato creen que el problema de la identidad de Iberoamérica es un problema bizantino por excelencia. Él —dice— se siente profundamente argentino, pero sus padres son europeos, lo que eliminaría su argentinidad. «¿Cuál identidad, pues? —se pregunta— ¿la de los indios nómadas y guerreros que recorrían nuestras



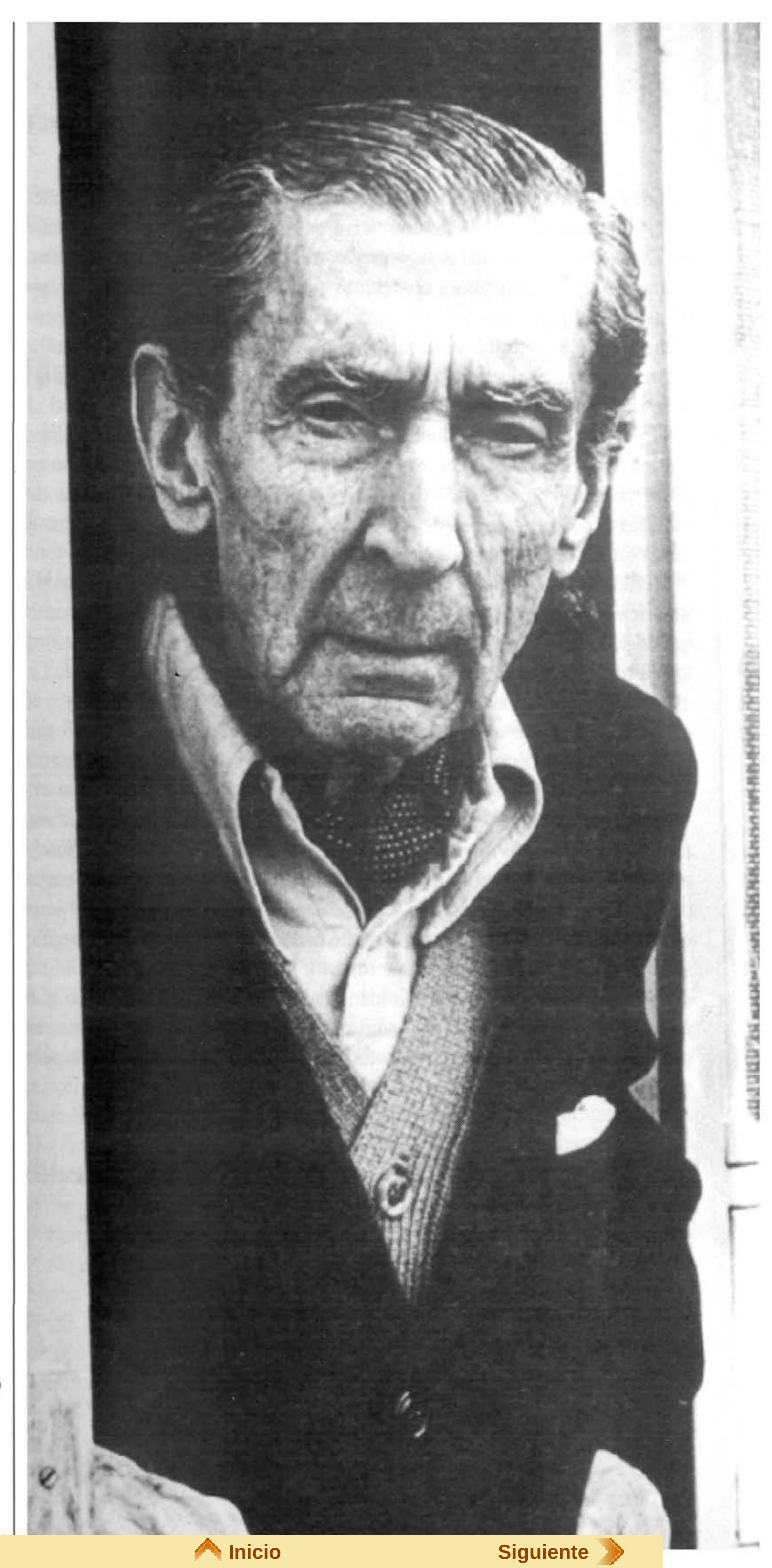
llanuras, donde no hubo civilizaciones como la de los incas, mayas y aztecas?, ¿qué identidad es la de una tierra que se ha hecho con el hibridaje de españoles, indios, italianos, vascos, franceses, eslavos, judíos, sirios, libaneses, japoneses y ahora con chinos y coreanos?» Por el contrario, yo pienso que el problema de la identidad hispanoamericana es un grave problema y que Sábato, al tratar de minimizarlo con sus preguntas, está a *sensu contrario* poniendo el dedo en la llaga, dando en el quid de la cuestión: la «alteridad» de los pueblos hispanoamericanos. Y llamo alteridad al afán por ser otros, por encontrar su identidad en lo que no son: indios; europeos, pero no españoles; españoles, pero no europeos... etc. Y esto es grave porque, como decía Unamuno: «La condenación del que trata de moldearse por otro es que dejará de ser él mismo, para no ser el otro a quien toma por modelo, y así no será nadie».

El filósofo venezolano Mayz Vallenilla piensa que los problemas de América no son políticos, ni económicos o sociales, sino básicamente ontológicos. En su estudio *El Problema de América* se pregunta: «¿Qué es lo nuevo del Nuevo Mundo? El mundo entero se aparece como nuevo. La expectación ante lo nuevo produce una sensación de "no ser todavía"», y a continuación vuelve a preguntarse: «¿Es que "no somos todavía"?, o ¿es que no somos siempre todavía?», lo que convertiría al hombre americano en «lo que nunca-llega-a ser».

Creo que para que el ser hispanoamericano adquiera su plenitud es menester que acepte íntegramente su herencia histórica, antropológica y cultural, sin repudiar, porque sería repudiarse a sí mismos, ninguna parte de ella. En definitiva, como dijo Carlos Fuentes refiréndose a México, pero que puede ser extendido a toda Hispanoamérica: «... sólo podemos seguir siendo si no olvidamos todo lo que somos y hemos sido».

El entrar en el problema de la identidad del ser hispanoamericano cae fuera de este estudio, en el que sólo me he propuesto significar cómo la diversidad e, incluso, antagonismo de los nombres que se le aplicaron son un reflejo de su indefinición.

Amaro González de Mesa



José Bergamín en 1979



Dos contrapuntos*

Dado que las cosas suelen iluminarse por comparación, comparemos: Machado en España y en el exilio. Pero antes, a manera de pórtico, una cita, a mi entender adecuada para ir entrando en materia, de Juan Luis Vives, en concreto del tercer libro de su puntual y bien fundado tratado *De concordia et discordia in humano genere*, traducida por Luciano Sánchez Gallego para *Séneca* al conmemorarse el cuarto centenario de su muerte, obra actual, ayer y hoy, por mor de su acendrado humanismo y, en especial, «a causa de las continuas guerras —son las primeras palabras del texto— que, con increíble fecundidad, han ido naciendo unas de otras». Vives decía:

> Y no es solamente que el enemigo saquee al enemigo: es que todo militar armado saquea al que encuentra, sin perdonar a los neutrales, ni a los aliados, ni a sus conciudadanos, robándoles, no ocultamente a estilo de ladrón, sino públicamente y con malos tratos, como enemigo[1].

Antonio Machado, enemigo convicto por republicano confeso, fue algo así como perdonado *post-morten*, lo que no le evitaría una inútil purga, pretendidamente humillante, del escalafón docente, y a impulsos de una planificada maniobra, presentada en calidad de imposible iniciativa particular, cambiado a las bravas y de repente de consideración, trastocado de *enemigo* en *amigo* y de ajeno en *nuestro*, en prodigiosa manifestación del arte del escamoteo y la proverbial facundia del Nuevo Régimen, que hizo de su Victoria, a juzgar por las trazas, también, y entre otras muchas cosas, facultad de invento y reinterpretación.

Mago, cabalista, zahorí, jorguín o cohen, en cualquier caso consumado, se reveló para la oportunidad Dionisio Ridruejo, avalado en la tarea por una dilatada experiencia a la cabeza de la imaginativa Delegación de Prensa

* *Anticipo de la obra* José Bergamín y la Editorial Séneca. México, 1940-1949. Los comienzos del exilio, *que publicará Ediciones Turner.*

[1] Séneca, *1940 (Col. Arbol). Pág. 203.*

y Propaganda nacional-sindicalista durante la guerra, en atinado y altisonante juicio a la sazón autodefinido «escritor falangista con jerarquía de gobierno»[2], condición sobrepuesta a la de «poeta joven» que escribiría «este prólogo... para el libro de un maestro muy amado». Y es que se trata de eso: de las supuestas *Poesías completas* de don Antonio Machado en la España Triunfal, impresa en Madrid, a costa de Espasa-Calpe, en 1940, núm. 149 de su popular «Colección Austral».

Ahíta la Causa de nombre de indiscutido prestigio y amplitud de resonancias, sus desatentos oráculos, dados a la técnica de la cábala, encontraron lo inencontrable y, además, se apresuraron a descubrirlo. Según Ridruejo, el disparate de que Machado era *suyo* se les apareció (a los falangistas) nada menos que en el apocalipsis del Burgos bélico. Naturalmente, y a modo de contraste con sus usos (más adelante se comprobará), no quitaré punto ni añadiré coma; la cita, por consiguiente, es textual, aunque parezca increíble:

> Cuando las revistas y los folletos llegaban a nuestras manos, allá, en Burgos, nos esforzábamos —y no pocas veces con harta razón— por encontrar nuestro y no rojo su mundo conceptual, los propios argumentos y tesis con que a los rojos creía servir. Recuerdo haber saltado de gozo una vez, con otros falangistas, al descubrir un artículo que era —hasta en el vocabulario y el estilo— del todo atribuible a nuestra fuente más pura[3].

Y de ahí, al socaire de los mentados descubrimientos falangistas, entre salto y salto, o quizás al amparo de las excursiones aéreas, tirando del tal ovillo a base de silogismos, Ridruejo se fabricó, para uso autárquico, un don Antonio «moralmente secuestrado» por esa escoria roja a la que creía *servir*, y en realidad, sin saberlo, repudiaba. «Hay que rescatarlo», escribió que se decían, «y lo decíamos con emoción y dolor». «Y así hubiera sido... de vivir», se permite añadir, sumando a la falta de respeto una crecida dosis de altanera desfachatez.

Patente para el prologuista —escritor con jerarquía de gobierno— el arraigo patriótico—popular de los rebeldes, y ahitos de partidarios la camarilla que usufructuaba el gobierno de la República, los tres años de resistencia bélica obedecerían a su habilidad para «allegar fuerzas por malas artes»: las de la coacción, único germen aglutinante de «la gran población roja», una masa —distinguía— sometida a dos tipos de presión y, en consecuencia, integrada por «dos géneros de hombres». Obviamente, la literalidad se impone de nuevo:

> ... los sometidos por la fuerza bruta, por el miedo a represalias de todo orden, y los moralmente secuestrados por la hábil explotación de sus fibras más débiles. De aquí la apariencia polifacética de aquella política roja, tan pronto comunista por Rusia, como democrática en alquiler a las plutocracias de Europa y América, como

[2] *Antonio Machado,* Poesías completas. *Prólogo de Dionisio Ridruejo. Madrid, Espasa Calpe, 1941. El prólogo de Ridruejo fue anticipado por la revista* Escorial: *«El poeta rescatado», núm. 1, noviembre de 1940 (págs. 93-100). Cita, pág. VII.*
[3] Ibidem, *pág. XIII.*



católica frente a todos los bobos ojitiernos del globo. A cada uno se le atrapaba a su modo, y si se contaba con la concurrencia de la senilidad, el hábito de la incomunicación y una cierta incapacidad para el entendimiento del mundo real, tanto más fácil era el negocio[4].

La última andanada iba por *el poeta rescatado:* senil, apartadizo o cena a oscuras y, por remate, incapaz para el discernimiento, que no era precisamente llamarle listo. Menos mal que el susodicho prólogo también se escribía, ortodoxias aparte, desde la *ternura* y la *devoción* del discípulo infantil al maestro bienamado[5]. Menos mal, menos mal.

Adscrito, pues, a la lista de los «secuestrados morales», Antonio Machado encarnaría el tremendo caso del *propagandista propagandeado,* por mor de su proverbial ingenuidad atrapado en las densas mallas de la patraña y, al vaivén de sus redes, sumado al coro del orfeón difusor de la confusión. Qué le vamos a hacer, *no debió serlo, pero fue un enemigo.* Por confusión.

Habría que remontarse a los manuales más rancios de la más fosilizada pseudológica tomista para encontrar razonamientos aparentes tan clamorosos: ser elemental, don Antonio carecía de ideas políticas; tenía, si acaso, *sentimientos,* y pues la *batalla* de su tiempo fue la de las libertades y el progreso, *libertario* (de libertad libertario, ¿a qué responde esa asociación mecánica?) *y progresista* resultó el hombre, el pobre hombre, «anacrónico superviviente de una cuestión pasada». *Por confusión* y *hay que rescatarlo* se convierten en los motivos fundamentales del prólogo y, en general, de toda la maniobra.

«Nadie podría decir, por tanto, que don Antonio fuese rojo», reza la conclusión, rematada (y nunca mejor dicho) por dos corolarios inferidos de la nada y predicados sobre el silencio: el mote de *rojo,* empleado con un «mínimo rigor», le caería ancho, pues no era comunista, lo «nos consta, como nos consta que no era fascista», guirigay argumentativo, basado en continuas reducciones falsificadoras (el hecho *de no ser* comunista, ¿invalidaba su republicanismo?; *no ser* comunista y *no ser* fascista, ¿eran la misma cosa? ¿No existían otras mil opciones ideológicas?), destinada a desembocar en esta apoteosis o traca final:

> En él había elementos por los que unos y otros podían tirar del hilo, y, sacando el ovillo, llevárselo a su campo, y nada más. La fatalidad quiso que el hilo quedase geográficamente al alcance de la mano del enemigo y que el gran poeta pasase así a ser un elemento más de ataque, una pieza más de confusión[6].

No cabe peor andanada: de senil a apartadizo, de apartadizo a incapaz, de incapaz a lelo, de lelo a mecanicista, de mecanicista a anacrónico, de anacrónico a potencialmente fascista domesticado y tirado de un hilo en sentido contrario por aquel penoso accidente del determinismo geográfico. Menos mal, insisto, que Ridruejo escribía desde la devoción y el cariño.

[4] Ibidem, *pág. VIII.*
[5] *Discípulo con diez años de Antonio Machado en el Instituto de Segovia, el prólogo se abre con una risueña protesta de tierna devoción filial. Me parece, y no dudo en apuntarlo, que se trata de una argucia —otra— táctica, un elemento útil para otorgar crédito a la manipuladora intención de fondo.*
[6] Ibidem, *pág. X.*

Sólo le faltaba perdonarle y ni siquiera se privó de tamaña altisonancia: «... si algo malo hubo, absolvámoslo de todo corazón y echémoselo —como me contaba Cossío que decía Jarnés— sobre la conciencia al pelmazo de Juan de Mairena y no al bueno y entrañable y triste don Antonio».

Juan de Mairena: salió otra de «las bichas». Remediable, con azul voluntad y certeros tijeretazos, el asunto de las poesías, el de las prosas, se mirase por donde se mirase, carecía de solución. Pues éstas contravenían ese delicado andamiaje del vate ingenuo y manipulado, colgado de famélicos hilos, ahora se imponía la frivolización, y para colmo, la cadavérica pseudobroma de imputar la censura al propósito de hacerle un favor: insustancial y tontorrona aquella parte de su obra, se olvidaba y en paz. ¿Machado prosista? ¿Machado hombre de ideas? Qué cosas, ¡por Dios! Poeta grande de la España eterna, procedía proclamarlo «gran poeta *nuestro*».

Para cerrar tan densísima introducción, otra referencia humorística: «murió don Antonio en tierra de Francia», en esa tierra de Francia, por cierto y como quien no quiere la cosa, «a quien Dios perdone, ya que los hombres le han dado su castigo». ¿Qué castigo y qué hombres? Es de suponer que Ridruejo se refería a los nazis, porque las tropas de Hitler ya habían plantado sus botas en el corazón de París y dominaban la nación vecina de costa a costa y de Norte a Sur, para desgracia, en varios casos irreversible, de los refugiados españoles, por vivos, irrecuperables, cual demuestran los sórdidos casos de Luis Companys o Julián Zugazagoitia, detenidos y entregados a las autoridades franquistas, que se apresuraron a eliminarlos: los mató, para purificarlos, supongo que hubiera explicado Ridruejo, «la España que él (Machado) quizá vio y entendió en esa hora grave y ligera, espesa y luminosa, cuando él dormía el sueño no contado (alambique expresivo que se refiere a la muerte) y Dios *estaba despierto*». Fin del prólogo, fechado en Madrid y en octubre de mil novecientos cuarenta. Ahora empezaba la segunda parte.

O sea, la de las *Poesías Completas.* Recuérdese la cita de Juan Luis Vives: al enemigo, y aún a los neutrales, o inclusive a los aliados, se les saquea, no con disimulo, sino de manera pública y desde la prepotencia. Pues eso.

En primer lugar, nada de *Poesías Completas:* faltan las de la guerra, como cabía esperar (impensable la publicación, por ejemplo, de la oda a Líster o la elegía por el crimen de García Lorca, a qué tal título, de sobra sabido falso); no faltan, en cambio, los tijeretazos, enderezados sobre todo contra *De un cancionero apócrifo* y las condenadas reflexiones, tan hondas, de Abel Martín y Juan de Mairena. En fin, siguen un par de más que sobradas muestras, extraídas del cotejo de tres ediciones[7]. Lo que la censura se llevó por delante va en negritas:

[7] *Esta de marras (Madrid, Espasa-Calpe, 1941. Págs. 360-7); la segunda edición de sus* Poesías Completas, *anterior a la guerra (Madrid, Espasa-Calpe, 1928. Págs. 379-92); y la de Argentina (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940. Págs. 307-16). Por descontado, me centro en lo sustancial, al margen de erratas o mínimas variantes.*



(...)

En suma, Mairena no se chupa el dedo en su análisis del barroco literario español. Más adelante añade —en previsión de fáciles objeciones—, que él no ignora cómo en toda época, de apogeo o decadencia, ascendente o declinante, lo que se produce es lo único que puede producirse, y que aún las más patentes perversiones del gusto, cuando son realmente actuales, tendrán siempre una sutil abogacía que defiende sus mayores desatinos. Y en verdad que esa abogacía no defiende, en el fondo, ni tales perversiones ni tales desatinos, sino a un espíritu incapaz de producir otra cosa. Lo más inepto contra el culteranismo lo hizo Quevedo, publicando los versos de fray Luis de León. Fray Luis de León fue todavía un poeta, pero el sentimiento místico que alcanzó en él una admirable expresión de remanso, distaba ya tanto de Góngora como de Quevedo, era precisamente lo que ya no podía cantar, algo definitivamente muerto a manos del espíritu jesuítico imperante.

La metafísica de Juan de Mairena

«Todo poeta —dice Juan de Mairena— supone una metafísica, acaso cada poema debiera tener la suya —implícita—, claro está —nunca explícita—, y el poeta tiene el deber de exponerla, por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos» *(Los siete reversos,* pág. 192). Digamos algunas palabras sobre la metafísica de Juan de Mairena.

Su punto de partida está en un pensamiento de su maestro Abel Martín. Dios no es el creador del mundo, sino el ser absoluto, único y real, más allá del cual nada es. No hay problema genético de lo que es. El mundo es sólo un aspecto de la divinidad; de ningún modo una creación divina. Siendo el mundo real, y la realidad única y divina, hablar de una creación del mundo equivaldría a suponer que Dios se creaba a sí mismo. Tampoco el ser, la divinidad, plantea ningún problema metafísico. Cuanto es, aparece; cuanto aparece, es. Todo el trabajo de la ciencia —que Mairena admira y venera— consiste en descubrir nuevas apariencias; es decir, nuevas apariciones del ser; de ningún modo nos suministra razón alguna esencial para distinguir entre lo real y lo aparente. Si el trabajo de la ciencia es infinitivo, y nunca puede llegar a un término, no es porque busque una realidad que huye y se oculta tras una apariencia, sino porque lo real es una apariencia infinita, una constante e inagotable posibilidad de aparecer.

No hay, pues, problema del ser, de lo que aparece. Sólo lo que no es, lo que no aparece, puede constituir problema. Pero este problema no interesa tanto al poeta como al filósofo propiamente dicho. Para el poeta el *no ser* es la creación divina, el milagro del *ser que es,* el *fiat umbra!* a que Martín alude en su soneto inmortal «Al gran Cero», la palabra divina que al poeta asombra y cuya significación debe explicar el filósofo.



Borraste el ser; quedó la nada pura.
Muéstrame, ¡oh Dios!, la portentosa mano
que hizo la sombra: la pizarra obscura
donde se escribe el pensamiento humano.
(**Abel Martín.** *Los complementarios)*

O como más tarde dijo Mairena, glosando a Martín:

Dijo Dios: brote la nada.
Y alzó la mano derecha,
hasta ocultar su mirada.
Y quedó la nada hecha.

Así simboliza Mairena, siguiendo a Martín, la creación divina, por un acto negativo de la divinidad, por un voluntarioso cegar del *gran ojo, que todo lo ve al verse a sí mismo.*

Se preguntará: ¿cómo, si no hay problema de lo que es, puesto que lo aparente y real son una y la misma cosa, o, dicho de otro modo, es lo real la suma de las apariciones del ser, puede haber una metafísica? A esta objeción respondía Mairena: «Precisamente la desproblematización del ser, que postula la absoluta realidad de lo aparente, pone *ipso facto* sobre el tapete el problema del *no ser,* y éste es el tema de toda futura metafísica». Es decir que la metafísica de Mairena será la *ciencia del no ser,* de la absoluta irrealidad, o, como decía Martín, de las varias formas del cero. Esta metafísica es *ciencia de lo creado,* de la obra divina, de la pura nada, a la cual se llega por análisis de conceptos; sólo contiene, como la metafísica de escuela, pensamiento puro; pero se diferencia de ella en que no pretende definir al ser (no es, pues, ontología), sino a su contrario. Y le cuadra, en verdad, el nombre de metafísica: ciencia de lo que está más allá del ser, es decir, más allá de la física.

Los siete reversos es el tratado filosófico en que Mairena pretende enseñarnos los siete caminos por donde puede el hombre llegar a comprender la obra divina: la pura nada. Partiendo del pensamiento mágico de Abel Martín, *de la esencial heterogeneidad del ser, de la inminente otredad del ser que se es, de la substancia única, quieta y en perpetuo cambio, de la conciencia integral, o gran ojo...,* etc., etc.; es decir, del pensamiento poético, que acepta como principio evidente la realidad de todo contenido de conciencia, intenta Mairena la génesis del pensamiento lógico, de las formas homogéneas del pensar: la pura substancia, el puro espacio, el puro tiempo, el puro movimiento, el puro reposo, el puro *ser que no es,* y *la pura nada.*

El libro es extenso, contiene cerca de 500 páginas, en cuarto mayor. No fue leído en su tiempo. Ni aún lo cita Menéndez Pelayo en su índice



expurgatorio del pensamiento español. Su lectura, sin embargo, debe recomendarse a los estudiosos. Su análisis detallado nos apartaría mucho del poeta. Quede para otra ocasión y volvamos ahora a la poesía de Juan de Mairena.

Pues sí, de tal índole la completez. Amagando supuestas bromas desde el prólogo —«el pelmazo de Juan de Mairena»—, puestas en boca ajena —«me contaba Cossío que decía Jarnés»—, la Censura del Nuevo Régimen saqueó como a enemigo, en público y con malos tratos, al «poeta rescatado», para mayor escarnio tachado de amigo y aún motejado de «nuestro». Erigida su voluntad en Norte, nada les importaba el sentir del autor: «todo poeta... supone una metafísica..., y el poeta tiene el deber de exponerla, por separado, en conceptos claros». Para metafísicas, cantarían sus descosedores, las que se presenten autorizadas por la rúbrica del *nihil obstat.* Tal vez se dieran por aludidos por la continuación: «La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos». Antológico desparpajo, sin solución de continuidad enhebrado a peores por éste suma y sigue, amputado ahora el discurrir de Meneses, vate inventado por Mairena y, a su vez, inventor de la *Máquina de trovar* y sus bien concertadas *Coplas mecánicas:*

Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses

Mairena.— ¿Qué augura usted, amigo Meneses, del porvenir de la lírica?

Meneses.— Pronto el poeta no tendrá más recursos que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa.

Mairena.— ¿Piensa usted?

Meneses.— Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique,* que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta en falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario —ha dicho no sé quién, acaso Pero Gruyo— no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros, ¿por qué no con todos?

Presentada en público la figura de Abel Martín, a través de *Revista de Occidente,* en 1926, el pensamiento de esta figura imaginaria marca el paso de la «reflexión teórica general que se desarrolla en paralelo con las reflexiones poéticas... a formas de plena filosofía»[8]. Y *De un cancionero apócrifo,* libro incorporado a la referida edición de sus *Poesías Completas* (1928), fija el momento de la supremacía de la prosa frente al verso, cada vez más pronunciada desde entonces, de modo y manera que uno y otro, el personaje y la obra, confirman la tendencia apuntada por el crucial ensayo «Reflexiones sobre la lírica» (1925), cuando la prosa machadiana, hasta allí *secreta* o casi, pasa a ocupar el punto central de su producción y le revelan, al respecto, como excelente escritor, cabalmente moderno y original, ágil e innovador contra los ritualizados acartonamientos heredados del cansino tono decimonónico.

Abel Martín, «poeta y filósofo», se vería continuado, y ahondado, por su discípulo Juan de Mairena, quien, en cadena de apócrifos, imaginó el *alter-ego* de Jorge Meneses, especializado en desarrollar las ideas que por pertenecer al futuro rebasaban las posibilidades del binomio Martín-Mairena, ceñidos en sus apreciaciones al ámbito de su intransferible experiencia. Críticas y contradicciones incluidas, porque Mairena, biógrafo y no hagiógrafo de su maestro, nunca renunció —sino al contrario— a matizar y discutir su pensamiento, los tres, en conjunto, representan y explican la metafísica de su creador, el poeta Antonio Machado, y suya, por su indiscutible voluntad, los diálogos y las reflexiones de los tres personajes pasaron a formar imprescindible parte de sus *Poesías Completas.*

Machado, su poesía, había recorrido una trayectoria ejemplar. Alterar su punto de llegada, con la vana pretensión de disecar una de las imágenes —sesgadas— intermedias, equivalía a negarle ese derecho elemental y básico: el de construir, desde la libertad intelectual, su propia obra.

Más o menos desde 1928, los rebeldes, pues su evolución les molestaba, sólo reconocían a Antonio Machado la opción de callar o repertirse, y dado que él la infringió, ellos no dudarían a la hora de autoconcederse la franquicia —divina— de borrar el mal. No de otra suerte reescriben la historia los sicarios del Gran Hermano en *1984,* el estremecedor alegato de George Orwell contra la feroz antiutopía de los totalitarismos, cabalmente reflejada en la situación que hizo viable el despropósito del sedicente prólogo y los directos mandobles que a la (de)sazón nos ocupan.

Y es que si uno de los rasgos angulares del fascismo intelectual consiste en el acuñamiento ideológico de imágenes estereotipadas, construidas con el fin de negar el presente en nombre de un pasado de cartón piedra, he aquí una inequívoca manifestación virtuosa del mismo.

[8] *José María Valverde:* Antonio Machado. *Segunda edición. Madrid, Siglo XXI de España, 1975. Pág. 162 y ss.*



Tal, pues, la gravedad, en absoluto minimizable, de tamañas amputaciones, cargadas de intención en su levedad aparente: *se tocó, tan sólo,* algún o algunos aspectos menores del (aburrido) discurrir de Mairena, ofreciéndose a cambio la edición íntegra de sus *Poesías Completas,* las de verdad. Semejantes palinodias han llegado a esgrimir, en calidad de explicación exculpatoria, ciertos descerebrados, aferrados a la visión *light,* cuando no festiva, del franquismo y sus imperativos modos, para el caso interpretados, o punto menos, como un paternal maestro bonachón desde su pedestal, desvelado por allanar de metafísicas, dudosas y torpes, aburridas y desmañadas, el recreativo ánimo lector de un maleable e ingenua grey de irreflexiones súbditos.

Alguien, ¿quién?, hubiese debido recordar ciertas palabras de Juan Ramón Jiménez. En aquella España, desde luego, no faltaban eruditos, y hasta se contaría con algún que otro admirador del gran poeta (tanto le admiraban algunos que hasta asaltaron su domicilio, pistola en mano, en busca de botín bibliotecario y de fetiches). Ninguno, sin embargo, cayó en la cuenta de esta admonición, o si lo hizo, tuvo por conveniente guardar silencio:

> Malditos los que, en lo futuro, hagan de mi obra unos libros feos, sucios o recargados, superfluamente lujosos; los que no respeten mi orden y mi selección, los que las alteren en una coma voluntaria.

En fin, no eran comas precisamente lo que alteraban los editores al (ab)uso. La osadía daba para tanto que con toda probabilidad se hubiesen salido sus responsables por esa petenera. En cualquier caso, nadie les preguntó. Ridruejo, años después, retiró el prólogo. Ya no ostentaba jerarquía de gobierno y estaba «desengañado» tras la razzia de Rusia con la División Azul. Por descontado, el asunto se cerró sobre el silencio. A dos de los hermanos Machado —Manuel y Francisco— se les representaría adecuada la operación. Cobraron —poco: dos mil pesetas a la firma del contrato— y se desentendieron. El *malditos* de Juan Ramón se apunta multirepartido. Casi parecería un bien —o sea, un mal— mostrenco.

Por fortuna, hay lugar para el contrapunto, porque antes y desde una actitud por completo contraria, desde sus antípodas literarias y humanas, Bergamín y sus compañeros de *Séneca,* concertados con los otros dos hermanos Machado, Joaquín y José, refugiados en Santiago de Chile, firmaron el acuerdo para publicar la primera edición auténtica de las *Obras Completas* de Antonio Machado[9].

[9] *Nigel Dennis ha reconstruido los detalles de ambos contratos en «Cultura y exilio: Bergamín y la primera edición de las Obras Completas de Antonio Machado (México, 1940)», en* Revista de Occidente *(Madrid), núm. 166, correspondiente a marzo de 1995. Págs. 100-112.*



Firmado el acuerdo, muy generoso[10], en febrero del cuarenta, nueve meses después, en noviembre, Bergamín se manifestaba legítimamente orgulloso al presentar el libro al Consejo: «se congratuló del éxito que suponía esta edición», recoge el Acta núm. 8, levantada el día dieciséis, «hasta ahora nunca hecha en Hispanoamérica y capaz de rivalizar y aún superar a las similares que se hacían en Europa». Al cuidado tipográfico de Emilio Prados, esta recopilación, insuperada durante décadas, que únicamente excluía las obras teatrales, escritas en colaboración con su hermano Manuel, fijó un punto y aparte de rigor y respeto en la bibliografía machadiana, fiel a los designios del autor y, en cuanto tal, nada necesitada de prólogos desahogados ni pretendidamente exculpatorios.

Bergamín, prolonguista que no se refugiaba en la devoción para camuflar tropelías, lo tenía bien claro: «fue siempre la poesía la que dio expresión verdadera a su pensamiento; más fue también siempre este pensamiento suyo, hondo, vivo, español, el que dio raíces filosóficas y morales a su poesía». No quedaba lugar para las bromas —por lo demás, sin gracia— ni para las ocurrencias en plan ganzúa. Taimadamente, por boca ajena, Ridruejo motejaba a Mairena de «pelmazo», descalificación que al gañote le servía de coartada a él y a los suyos para entrar con la cuchilla en ¡zis, zas! por su pensamiento. Bergamín, por el contrario, no se atrevía a mover ni una coma: las sombras de Juan de Mairena y Abel Martín, o Jorge Meneses, «figuraciones andaluzas» del autor, se unirían con él, a través de sus páginas, fundiéndose en «una sola sombra magistral y amistosa». La misma voz, con diversos registros complementarios; el mismo e indivisible canto. Machado íntegro, de cara al lector —avances y hasta musarañas— el laberinto de su pensamiento. ¡Qué diferencia!

Para las circunstancias se trata de una edición modélica, muy por encima de lo que cabía esperar, entregada a la imprenta a partir del minucioso cotejo de todas sus publicaciones, cuyos autoprólogos también se recogen y con las variantes anotadas, por primera vez, en apéndice: «... esta tarea», reconoce Bergamín, «podrá mejorarse en ediciones sucesivas». Sus insuficiencias, ciertamente, resultan obvias. Da igual. La importancia del intento radica en el cambio anunciado. Situado el poeta a la altura de los clásicos, con Juan Ruiz y Jorge Manrique, con Garcilaso, Góngora, Lope, San Juan o Bécquer, este reconocimiento, hoy generalizado, se forjó en el primer exilio y, en la práctica, lo acuñó *Séneca.*

A continuación de esas supuestas *Poesías Completas,* seguidas por las prosas de Abel Martín y Juan de Mairena, desde el lugar donde las casi simultáneas ediciones de Buenos Aires y Madrid echaban el cierre[11], la de *Séneca* se doblaba, doblándolas, suma que te suma textos, al pasar de la página cuatrocientas treinta y ocho («Otro clima», último poema del libro

[10] Séneca *contrató una edición de tres mil ejemplares, reconociendo a los hermanos Machado unos derechos del dieciséis por ciento del precio de venta al público (veinticinco pesos). En total, les correspondían doce mil pesos (tres mil en el momento de la firma, aplazados en doce entregas mensuales de setecientos cincuenta (desde mayo de 1940 a abril del cuarenta y uno). Se trataba de una cantidad considerable para la época.*

[11] *Respectivamente datadas el 5 de noviembre de 1940 y a comienzos de 1941 (Ridruejo fecha el prólogo en octubre), la de* Séneca *se acabó de imprimir el 16 de octubre, en los talleres gráficos de Cultura, México D.F.*



hasta entonces recogido como final, *De un cancionero apócrifo)* a la 898-901, con la copia de una interesantísima carta a María L. Carnelli, remitida desde Barcelona, el 19 de noviembre de 1938, a la altura, por su contenido, de la mucho más conocida que dirigió al hispanista soviético David Vigodsky, desde Valencia y en abril del treinta y siete, pero con el emotivo y nada nimio matiz añadido de que se trató de algo así como su despedida, por escrito y con cierta extensión, de España, porque con posterioridad a la misma sólo se conocen algunos tarjetones muy breves, al estilo del remitido a Enrique Líster el 1 de enero de 1939, de mera cortesía[12], y ya del exilio —de su breve y angustioso exilio—, una carta, punto menos que póstuma, a José Bergamín, curiosa e inexplicablemente sin incluir en esta edición—, la suya[13].

En primer lugar aparece *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo,* conjunto de reflexiones empezadas a publicar a finales de 1934 en el *Diario de Madrid,* periódico de inspiración orteguiana que dirigía su inseparable Fernando Vela, luego trasladadas a *El Sol,* por extinción de aquella cabecera, y dadas por concluidas en junio de 1936, reunidas entonces en libro por Espasa-Calpe. Son, en total, cincuenta entregas, que salieron con periodicidad irregular (semanal o quincenal), anteriores a la guerra y, en buena medida, exacto reflejo de ideas y hasta obsesiones firmemente enraizadas en la conciencia de Machado desde bien pronto, hasta el extremo de que en absoluto suene a exagerada su apasionada reivindicación del personaje en tanto que *yo filosófico,* nemorosamente forjado, de creación acariciada, desde la juventud.

En pos de *Mairena...* más *Mairena* o «yo me sucedo a mí mismo», que hubiese dicho el gran Lope de Vega: *Sigue hablando Mairena a sus discípulos. Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín.* Entre ambos libros la distancia se mide con una palabra de negrura insondable: guerra. Se trata, en consecuencia, de la voz y las reflexiones de Antonio Machado en su situación límite, de su peregrinar por los submundos de la derrota, pero no de la derrota partidista, sino de la absoluta derrota humana, apenas atenuada por la esperanza en un escepticismo cargado de resignada tristeza:

Confiamos
en que no será verdad
nada de lo que pensamos.

Ordenado su contenido en cinco secciones («Sigue hablando Juan de Mairena a sus discípulos», «Algunas ideas de Juan de Mairena sobre la guerra y la paz», «Miscelánea apócrifa», «Notas y recuerdos de Juan de Mairena» y «Mairena póstumo»), el libro recoge, con leves desajustes en la

[12] *«Querido amigo: Recibo su carta y su espléndido regalo. Con toda el alma agradecido a sus hombres./ Sus palabras me conmueven y me llenan de optimismo y esperanza./ Disponga siempre de su buen amigo. /Antonio Machado». Dada a conocer por el destinatario, en sus* Memorias de un luchador, *cito por Monique Alonso,* Antonio Machado. Poeta en el exilio. *Barcelona, Anthropos, 1985. Pág. 456.*

[13] *Vid. Apéndice. Allí reproduzco, íntegras, ambas cartas, las de Carnelli y Bergamín que se bastan para deshacer por sí solas el inmoral eslogan del* propagandista propagandeado, *acríticamente impuesto sobre el silencio y desde el monopolio de los medios de comunicación.*

disposición[14], las prosas machadianas que, invariable y simbólicamente, encabezaban los números de *Hora de España*, con irrevelantes excepciones[15], a falta —claro está— de la que abría el último, el XXIII, último y casi ultimado, de Barcelona y noviembre de 1938, pues capturada su edición en los almacenes y, en cuanto botín de guerra, condenada al purificador fuego de los *cruzados*, la Providencia (no me atrevo a apostillarla de «Divina») determinó la salvación *in extremis* de muy contados ejemplares y de ahí su facsimilar resurrección a la postre de siete colmados lustros de oculto sobrevivir[16].

Por cierto, el comienzo de dicha prosa crepuscular, apagada en el claroscuro de la guerra, se ilumina con esta reflexión, aquí copiada, pues viene al caso y lo desentraña:

> Si dais en literatos..., quiero decir en pretensos mágicos prodigiosos de la expresión por medio de las palabras, no habréis de olvidar que lo verdaderamente taumatúrgico —*obrador* del portento— consiste en hacerse comprender por las mismas piedras de la calle. Que sea esta empresa la que tiente vuestra ambición, y no la contraria, también difícil aunque no tanto: la de enturbiar las ideas a quien más claras las tenían.

Desde la verdad ilustra, creo yo, la diferencia de base entre ambos planteamientos editoriales, el de la España Peregrina y el de la España de la Victoria, motivado éste por la apenas disimulada intención de transformar en negro lo cristalino: el *compromiso popular y humano* de Antonio Machado, poeta en prosa (Ridruejo lo sabía bien), aunque no de «prosas líricas», y poeta —nunca metrificador señorito— en verso. Aunque emboscada en ocurrencias disimuladoras (la supuesta *pesadez* de Juan de Mairena), el torticero alcance de aquella censura deviene, por *pretensa taumatúrgica* (a Machado, a veces, también se le torcía la expresión), inenturbiable, a pesar de los nada escasos esfuerzos de los partidarios de la revisión del franquismo en clave *light*, sobre todo habida cuenta de que el susodicho censor del caso, muñidor de las barrabasadas del texto, ni siquiera podría aducir la eximente —sin validez— de la ignorancia: tales escritos, declaró, les hicieron saltar de gozo, a él y a los suyos, en el apocalipsis del Burgos bélico al *descubrirlos*, hasta en el vocabulario y el estilo, «atribuibles a nuestra fuente más pura». Entonces, se preguntarían los lectores razonables, ¿por qué los descartan? El coro de los adictos, entregado a los vapores del Triunfo, ni siquiera anotarían una contradicción así de flagrante: *son nuestros*, pero los censuramos. Ni ellos mismos daban crédito a su propaganda.

La edición de *Séneca*, además, aún se cierra sobre otros dos apartados: «Obras sueltas» y «Variantes», incompletísimo éste (se basa en las

[14] *«Sigue hablando...»: I-I (ésta segunda cifra remite al número de la revista), II-II, III-III, IV-VII, y V-XIX; «Algunas ideas...»: I-X, II-X, y III-XV; «Miscelánea...»: I-XI, II-XII, III-XIII, IV-XIV, V-XX; «Notas y recuerdos...»: I-XVI, II-XVII, III-V, IV-VI; y «Mairena póstumo»: I-XXI, II-XXI, III-XXI, IV-XXI, V-XXII.*

[15] *Las de los que presentaban notas editoriales y con la salvedad del XVIII, donde Machado, por su voluntad, tornó las prosas en versos.*

[16] Hora de España, XXIII. *Prólogo de María Zambrano, epílogo de Francisco Caudet. Verlag Detlev Auvermann KG, 1974. («Biblioteca del 36», VI). El ejemplar fue cedido por Camilo José Cela.*



correcciones introducidas en las *Poesías Completas* de 1936), pero indicativo y revelador de una elogiable voluntad de escrupuloso respeto. En consecuencia, ésta fue la primera edición de las *Obras Completas* de Antonio Machado, fundamental punto de partida en el asiento de su consideración como *clásico contemporáneo.*

Eso, por supuesto, no implica que careciese de puntos débiles: imputable la mayor parte de sus imperfecciones a las circunstancias y el medio, hay aspectos, sin embargo, de muy difícil justificación.

El de mayor nota, a mi juicio, consiste en la disolución, incomprensiblemente mantenida por sucesivos editores, de *La Guerra,* con propiedad el último libro de Antonio Machado, impreso en los talleres colectivizados de Espasa-Calpe, en 1937, e ilustrado con dibujos de su hermano José, su inseparable compañero de sufrimientos en el infernal acabose de la huida hacia la muerte a través de los Pirineos helados y la tremenda agonía del brevísimo exilio.

Disuelto su contenido bajo el epígrafe de «Obras sueltas», que en realidad sólo añaden un poema, la carta a María L. Carnelli y unas hojas descarriadas —refugiadas en *Madrid*— de Juan de Mairena, *La Guerra* salió en vida del autor, es de suponer que cuando menos con su consentimiento (cómo se explicaría de lo contrario la participación de su propio hermano, que vivía con él) y, con independencia de cuantas consideraciones quieran, puedan o pretendan esgrimirse (cualquier problema, y más si es filológico, admite infinitos retorcimientos), ésta circunstancia le otorga entidad, a mi entender, suficiente. ¿O es que un autor no goza del indiscutido derecho a decidir cuáles son sus libros y de qué modo se agrupan los textos sueltos?

El caso de Unamuno, donde ahora mismo recalaremos, ofrece el paradójico contraste de lo contrario: si a Antonio Machado le deshacían los libros —el libro, seamos exactos—, a él se los componían, más o menos arbitrariamente, y por aleatorias sinrazones, ora la mansa rutina, ora el hábito de la comodidad o el peso de la costumbre, mientras algunos permanecen, y se insiste en publicar como si fuesen suyos —compuestos y admitidos por él—, otros —al menos arropados por idéntica legitimidad— han sido borrados sin paliativos.

Por ejemplo, los de *Séneca,* barridos por ese implacable vendaval del olvido que, al margen de aisladas efemérides, ensordecidas en su ruido, ha arreciado con acomodada intensidad contra la labor del exilio, tal vez porque esta España de triunfadores se sustente sobre valores incompatibles con los de la España transterrada y, antes que de la derrota, *de las derrotas.*



Tres Paisajes (Salamanca, 1902), *De mi país* (Madrid, 1903), *Por tierras de Portugal y España* (Madrid, 1911), y *Andanzas y visiones españolas* (Madrid, 1922), a las póstumas alturas del otoño de 1944, la bibliografía de Unamuno registró el incremento de un nuevo libro, el quinto de la serie de paisajes, preparado por su fiel discípulo Manuel García Blanco y editado por la penosamente resucitada *Revista de Occidente: Paisajes del alma*, discutible y sobre todo *circunstancial* recopilación de artículos periodísticos de 1918-1934, con la excepción de las *notas* mucho más primitivas de un viaje por Italia, «Pompeya», de 1892.

Como de sobra se sabe, Unamuno consideraba que los *paisajes* constituían un género literario específico y, tanto por esto como por (sólidas) razones de intensidad narrativa, rehuía intercalarlos en sus novelas, salvo en *Paz en la guerra*, formando con ellos libros independientes. Claro está que no se trataba de *estampas* al uso, más o menos fotográficas, pues él mismo se reconocía incapaz de captar la Naturaleza de un modo objetivo o, simplemente, desde fuera: «no sé apreciar la Naturaleza», escribió, sino «por la impresión que en mi produce». Según la atinada observación de Julián Marías, Unamuno, en realidad, habla sobre todo *de él en ellos* y esa cualidad les hace imprescindibles a la hora de reconstruir su verdadero retrato espiritual. En consecuencia, y aunque sólo fuera por ésto, el trabajo de García Blanco revestía suficiente interés y estaba plenamente justificado.

Ahora mal, mediaba el problema de las *circunstancias*, nada propicias a ese Unamuno de intransferibles reflexiones, con frecuencia contradictorias, pero siempre apasionadas y siempre libres, características inadecuadas en un medio que en mala medida se reconocía en las catequesis, las adhesiones y las consignas.

Quienes duden de mis palabras, o las encuentren exageradas, debieran someter su objetividad al examen de Quintín Pérez, autor, para el caso, de un alto libelo: *El pensamiento religioso de Unamuno frente a la Iglesia*, avalado por Su Eminencia el Cardenal Primado de España, Pla y Deniel, que el 18 de septiembre de 1946 le enderezó ésta contenida y muy evangélica carta:

> Muy Rvdo. Padre: Me parece muy útil el fin que se propone al publicar un libro en el cual, con el cotejo de textos literales de las obras de Unamuno y de definiciones o condenaciones de la Iglesia, se demuestre la oposición que hay entre ambas doctrinas. No debe caerse en el fetichismo respecto de los hombres intelectuales. En los libros debe, ante todo, apreciarse la verdad o falsedad de las doctrinas y el efecto benéfico o desorientador o corruptor que producen; siendo mucho más accidental la agudeza del ingenio o fuerza del estilo del autor, que puede reconocerse en imparcial crítica, sin abonar por ello gravísimos y muy funestos errores, a cuya propagación se contribuye con elogios genéricos a autores heterodoxos, que en España nunca pueden justamente presentarse como exponentes del tradicional pensamiento español, al menos en su obra de conjunto, aún cuando puede éste reflejarse esporádicamente en alguna parte de sus escritos.



Bendiciendo, por tanto, sus propósitos, quedo de vuestra reverencia, seguro servidor en Cristo.

Y si de tal tenor discurría el Cardenal en el liminar de la obra, así le secundaba Rafael, Obispo de Jaén, encargado del prólogo: «página frente a página van desfilando, en la izquierda las afirmaciones de Unamuno, y en la derecha los textos, declaraciones, cánones y definiciones de la Santa Sede. Frente a frente se encuentran las páginas; más frente a frente todavía se encuentra su contenido. O la Iglesia Católica, fundada por Nuestro Señor Jesucristo y asistida por el Espíritu Santo, se equivoca en redondo en las materias más altas y delicadas de fe y costumbres —lo cual sólo pensarlo equivale a blasfemia y herejía— o Unamuno se despeña frecuentemente, y con mayor o menor inconsciencia, por el abismo de las afirmaciones impías y heréticas». La juventud, señalaba, tenía derecho a «nutrir su espíritu con algo más que nieblas de escepticismo y con gusanos de sepulcro»[17].

A la luz de tamaños precedentes, cómo extrañarse de que el sabio Quintín concluyese proclamando a Unamuno «nuestro escritor más anormal en el sentido etimológico de la palabra», de lectura *perturbadora* y *funesto* influjo, *hostil* al catolicismo, *desvariado* y *hereje*, inadecuado, pues, «por guía y conductor de la nueva generación española, que tuvo su bautizo de sangre en las márgenes sagradas del Ebro y su consagración entre plegarias bajo las bóvedas en ruinas del Alcázar». *Es caso típico de Purgatorio*, sentenciaba, extrañamente ganado por un punto de conmiseración final[18].

La inquina, o si se prefiere, el santo celo y la precaución apostólica, databan de lejos, casi de sus orígenes, porque a falta de otras y mejores abundancias, lo cierto es que a Unamuno jamás le faltaron frailes al acecho ni clérigos cejijuntos, pesquisidores alterados de sus obras y enfervorizados anatematizadores suyos, oralmente y por escrito, desde el púlpito o la sacristía, la cátedra y los periódicos, el folleto y los libros. Campeón de todos ellos, portaestandarte y figura, adalid y cifra de sus desvelos fue el sabio jesuita Pablo Ladrón de Guevara, quien, haciendo del Purgatorio vida, afrontó la lectura de más de dos mil ciento quince novelistas (trescientos trece españoles, cien hispanoamericanos, veinticinco portugueses, sesenta y seis italianos, mil doscientos veinte franceses, ciento cincuenta ingleses, noventa y ocho alemanes, ciento setenta rusos y un inconcreto surtido de belgas y escandinavos y demás regiones de la Tierra entera) guiado por el exclusivo propósito de establecer si eran moralmente buenos o malos o regulares. «Las novelas juzgadas son sinnúmero», se ufanaba el hombre desde la portada de su millón crítico[19], y a Unamuno, en ese revuelto, le agradeció con la siguiente esquelita, genérica y, en cuanto tal, aplicable al común de sus obras, paisajes (en especial los del alma) incluidos:

[17] *Quintín Pérez, S.J.*, El pensamiento religioso de Unamuno frente al de la Iglesia. *Carta preliminar de Enrique Plá y Deniel, Arzobispo de Toledo. Prólogo de Rafael, Obispo de Jaén. Valladolid, Casa Martín, 1946. Págs. VIII, IX-X y XIII.*

[18] Ibidem, «*Epílogo*». *Págs. 254-6. Quintín reconducía hacia el Purgatorio la previsible condena al Infierno al distinguir entre el Unamuno que se expresaba «en voz alta y en sus escritos» del que meditaba «en voz baja consigo», en quien apreciaba «indicios para creer que su pensamiento fue menos radical y más católico», autorizándose, precisamente, con un fragmento de* Por tierras de España y Portugal, *aducido como ilustración de radicalismos en voz alta o por escrito, en contraste con el testimonio, privado, del sacerdote del convento donde falleció su hermana Susana. Desde la «admiración por su rectitud moral» y «el respeto que nos inspira su vida familiar y privada», el autor creía «doloroso, pero necesario» su libro.*

[19] Novelistas buenos y malos. *Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1928. La referencia a Unamuno aparece en la pág. 429.*

UNAMUNO, MIGUEL DE. De ahora, vizcaíno. Ex-Rector de la Universidad de Salamanca. Es autor de algunas novelas malas. Se distingue este señor por su racionalismo y anticlericalismo. En el prólogo de 1908 a las poesías de un suicida, entre otras malas ideas viene a defender el suicidio. En su modo de expresarse en verso y en prosa tiene chocantes rarezas, que extrañan más cuando se acuerda uno de que el señor Unamuno fue Rector de la Universidad de Salamanca.

En resumen, que nuestro ya familiar don Quintín continuaba una tradición y se insertaba en ella, renovándola cargada de énfasis y con el agravante de explicarse por largo. Mediaba entre ambos un matiz decisivo: de voluntaria obediencia las admoniciones de Ladrón de Guevara, éstas, por mor de la Victoria, influían en la legalidad y, nada simbólicamente, sentaban doctrina. No llovía sobre mojado: diluviaba y caían chuzos de punta sobre charcas y lozadales, ya empantanada la inquina y rota en olas purificantes.

Pues de esa torva catadura se manifestaba el ambiente que García Blanco y *Revista de Occidente* encaraban con su libro, gesto peliagudo en medio de tamañas circunstancias. Fundamentales los *paisajes* para reconstruir el verdadero retrato del intelectual en cuestión, Unamuno, su auténtica personalidad, quedaba definida, desde el magisterio para el caso indiscutible de la Iglesia, con tres calificativos poco amables: impío, heterodoxo y hereje, creador, en consecuencia, de «nieblas de escepticismo». Sus obras, hablando con caridad, resultaban una «gusanera infecciosa», y la agudeza del ingenio, o la fuerza del estilo, se quedaban en *accidentalidades* de mínima trascendencia. Etcétera, etcétera. Estaba la situación como para andarse con bromas.

En lógica consecuencia, el antólogo, nada importa si por su propia voluntad o inducido (no me corresponde, ni puedo, juzgar conciencias), pasó de puntillas por donde debía o la prudencia indicaba, eludiendo los particulares paisajes unamunianos de su encarnada lucha sin cuartel contra la militarada de Primo de Rivera, ocasión en que brilló con deslumbradora intensidad pública su perfil liberal e insumiso, mientras aplicaba la óptica contraria en el caso de los artículos correspondientes a la época, por definición nefanda, de la II República, desequilibrados libro, paisajes y retrato al ofrecerse una sola cara y, además, una cara sin cruz, o viceversa.

En concreto, que esta recopilación previsiblemente incluiría, e incluyó, textos de la especie de «La invasión de los bárbaros» para dejar de lado, también previsiblemente, «Svástica», «La ciudad de Henoc» o «Soñando el Peñón de Ifac», los dos primeros excluidos en razón del punto de vista que presidió la formación del libro (no eran *estampas*, aunque sí «paisajes del alma»), y el tercero, no obstante su absoluta propiedad, por inconveniente, con lo cual se entregaba a los lectores la imagen de un Unamuno



aquejado de grave tortícolis en la mirada, en exclusiva sensible, a juzgar por las muestras, a determinados enfoques unidireccionales.

Y esa mitad de Unamuno ni siquiera equivalía a un Unamuno a medias. De ningún modo. Porque se producía una gravísima desvirtuación al escamotear algunas de las más polémicas aristas de un intelectual que siempre vivió en (nunca *de)* la polémica, sin miedo a las contradicciones.

Bergamín, uno de sus mejores discípulos, hubiese solventado el asunto con uno de sus certeros aforismos: «de una contradicción se sale ganancioso. De una contracción se sale contrahecho». A esto quería llegar: el Unamuno de marras —un Unamuno marrado—, privado de sus características contradicciones, es un Unamuno contrahecho, ideológicamente jorobado.

«El agua pasa, la imagen queda», reflexiona Unamuno en «La invasión de los bárbaros», publicado en *Ahora* (Madrid) el 28 de junio de 1933. De Salamanca a Mérida, enquistada en el sueño la premonitoria pesadilla «de esta historia actual de guerra civil», Unamuno pasa por Béjar de la cuenca del Duero a la del Tajo y se adentra en Extremadura: «teatro hoy de extremosidades, y de luchas, no de clases, sino de cabilas». «Cantonalismo y guerra al meteco», diagnostica, «al forastero». ¿Se derrumba una civilización? ¿Acaso no asistirá la razón a un nuevo Spengler?

Pero si aquellos bárbaros, los que pusieron término a la civilización grecorromana, nos llevaron a la Edad Media, éstos ¿a dónde nos harán ir? Hambrientos de pan y justicia, «pero más aún de venganza», quizás, también para su mal, nos conduzcan a una situación hasta para ellos y por ellos indeseada. «Barbarie es la acción directa: barbarie es la revolución». Pero la revolución de verdad, la de los de abajo. No ésta que se avecina, perdida en programas ideológicos y acaudillada por la pedantería de los marxistas, o peor todavía, por los republicanos, «porque esto sí que no les dice nada a los puros y meros bárbaros». El 28 de junio de 1933 Unamuno, o su pluma, estaban tronantes. Digámoslo, mejor, con una palabra valleinclanesca: el 28 de junio de 1933, Unamuno se había levantado *estupendo:*

> Aquella providencial invasión de los bárbaros que arruinaron al Imperio Romano acabó en el campo, en feudalismo; en las ciudades y villas, en gremialismo. ¿Y ésta? Los agüeros a la vista están.

El Guadiana seguía corriendo. A su orilla, las ruinas de Mérida, cada vez un poco más desmoronadas. Crecía la guerra civil. «Queda lo que se escurre, lo que pasa; queda la historia»: vuelven los bárbaros, pero no aquellos, a cuyos fuegos se forjó el renacer de la Edad Media, sino éstos, los de los pésimos agüeros, perdidos en programas incomprensibles, hambrientos de pan y justicia, sí, pero sobre todo azuzados por las inaplazables urgencias de una cainita y funesta sed de venganza, yesca propicia



para las llamaradas de crueles hogueras fratricidas. Se acabó el libro. Si alguien estima que este final responde a la casualidad que Dios o el Diablo le reparen la virginidad en la vista. Pero nunca se achaquen a Unamuno arcaicas telarañas. Los silenciamientos también escriben.

Bárbaros por bárbaros, ahí estaban los de la *svástica,* sobre funestos, anticristianos. Ventilados en medio párrafo los nacionalistas vascos, cuyo *lauburu* se basaría en *confusionarias erudiciones,* Unamuno, al natural y por derecho, fijó su vista en el paisaje pardo de Germania:

> Emblema racista y del más bárbaro e inculto racismo, del racismo xenofóbico y anti-semítico, es la svástica, la cruz disimulada, en Alemania y en Austria, entre los pueblos germánicos. Y así esa cruz no es ni cristiana, ni católica, ni propiamente es cruz. No es cristiana, pues Cristo mismo, y sus apóstoles..., fueron —y son— judíos, y el cristianismo es tan semítico como ario. O mejor: está sobre semitas y arios y camitas y negros y amarillos y todo linaje de razas; es católico o universal. De donde esa cruz disimulada, ese escuadrado símbolo solar, es anti-cristiana y anti-católica.

Si «estupendo» Unamuno antes, más «estupendo» Unamuno ahora, teórico de la Internacional y apologeta del concierto entre las idealidades de Pablo de Tarsis, Carlos Marx y Federico Engels. ¡Vaya paisaje! La España de la Victoria, sus censores, habrían plantado un bosque —por supuesto, de svásticas— para taparlo. Pero lo cierto es que el Unamuno de «La invasión de los bárbaros» también es el Unamuno de «Svástica». Mejor dicho, sólo él es Unamuno. El Unamuno capaz de alertar contra las dos invasiones, tal vez —inclusive— más contra *esto* que contra *aquello.* Que ejerciendo de tal, y sin escamoteos, el lector juzgue:

> Hay dos universalidades o catolicidades: la universalidad cristiana que reunió a todos los pueblos, sin distinción de razas, que formó la primera Internacional —y de proletarios, de esclavos, que tales eran los primitivos cristianos de las catacumbas de Roma— y la catolicidad socialista, la que en 1864 fundó la Internacional socialista al grito de: *Proletarios de todos los pueblos, ¡uníos!* Y esto que Marx y Engels fundaron sobre fe y esperanza de aquendidad, terrenales, respondía a lo que Pablo de Tarso, más que otro cualquier cristiano, había fundado sobre fe y esperanza de allendidad, celestiales. Dos universalidades, dos catolicidades, que aunque fundadas en fes y esperanzas distintas, sí bien no opuestas, en rigor no se excluyen. Y la caridad une los dos reinos. Como también se completan, en rigor, la interpretación materialista y la interpretación religiosa de la historia.

Fuera, extramuros, fuera y en contra de ambas catolicidades, la cristiana y la socialista, plantaba sus aterradores falanges *el nacionalismo racista de la svástica.* Categóricamente y sin ambigüedades: «Una locura». Y su emblema, el de la cruz malamente disimulada, el de la cruz de las cuatro escuadras, aparte de anticristiano y anticatólico, caía de lleno bajo el dominio de la zoología. De nuevo categóricamente y sin ambigüedades: «Por animal y no humano».



En «La ciudad de Henoc», hijo de Caín, fundador de la primera ciudad, a la que dió su nombre, Unamuno rectifica el conocido dicho de *homo homini lupo* en *homo homini agnus*: el hombre un cordero para el hombre. Las tiranías nacen, explica, no porque un hombre superior se sienta tirano, sino porque muchos, débiles, se quieren siervos: «son las ranas las que piden rey a Júpiter». El instinto más acendrado de la masa, concluye, es el corderil, y pues la libertad resulta un peso excesivo, entonces se forja —Nietzsche *dixit*— la «moral de los esclavos», sostenida sobre un fondo de turbios resentimientos y enconadas envidias. Ese sería el mefítico caldo de cultivo de las dictaduras, su natural asiento. Y es que no en vano, por cierto, su última e inacabada obra, amargada por las atrocidades de la guerra, respondería al título, meridianamente elocuente, de *El resentimiento trágico de la vida*[20], cuyas vibrantes anotaciones, en sustancia, ya alientan aquí, por supuesto sin esa carga de desolado dramatismo que en esas páginas, hasta hace poco secretas, le lleva a exclamar, ajeno a los *hunos y los hotros*, «da asco ser hombre»[21].

«La ciudad de Henoc» es un artículo terriblemente premonitorio, por desgracia en su momento desatendido. «Cosas de Unamuno», comentarían los *hunos;* «unamunadas», asentirían los *hotros.* Paisaje por paisaje, el alma del autor se retrata de verdad en esta estampa:

> Todas éstas sombrías reflexiones sobre el lecho tenebroso de la sociabilidad civil humana... se me ha(n) enconado ahora en que se encona la lucha y sentimos a los campesinos, a los abelitas, con sus lobos y sus jabalíes, y de otro lado a los ciudadanos, a los cainitas, con sus perros y sus puercos, y que todos son unos. Y al ver que al Cristo, que murió por todos, por los unos y por los otros, solitario y de pie, se le vuelve a poner, por los unos y por los otros, el inri....

Pero si justificable resulta la omisión de este tipo de artículos, porque a fin de cuentas no son «paisajes», en cambio resalta demasiado el escamoteo de «Soñando el Peñón de Ifac», artículo, me atrevería a sostener, al respecto imprescindible, pues contiene una especie de manifiesto a propósito de ese género tan singularmente unamuniano, quien, apoyado en Byron, sostenía «que si un paisaje es un estado de conciencia, un estado de conciencia es también un paisaje», asumidísima aseveración que, a su vez, para mí que fue por esto:

> No sería, ciertamente, el Cristo celtibérico, castellano, central, el del páramo o de la sierra, ensangrentado y desangrado, nuestro trágico Cristo agónico, pero en todo caso tan cristiano por lo menos, y desde luego más ibérico, más nuestro, más castizo, que el jesuítico —no iñiguiano— Corazón de Jesús, de procedencia tardía ultramontana, francesa, y de trato -tal el de Lourdes— de mercaderes como aquellos a que arrojó a latigazos del tempo de Jerusalén el Jesús evangélico.

[20] *Su recuperación se ha retrasado más de medio siglo:* El resentimiento trágico de la vida. Notas sobre la revolución y guerra civil españolas. *Nota preliminar de Miguel Unamuno Adarraga. Prólogo de Miguel Quiroga de Unamuno. Estudio de Carlos Feal. Madrid, Alianza, 1991.*

[21] Ibidem, *pág. 35.*

No, en consecuencia, el alma humanísima, y por humana contradictoria, de don Miguel de Unamuno, tronante, sí, mas tronante sobre todo de piedad y desesperanza, no se refleja, entera y verdadera, en esa recopilación de *Paisajes* cortados a la estrecha medida de las circunstancias. Esa concepción del paisaje unamunesco, válida veinte años atrás, ya sólo le representaba a medias, o sea, tapándole con un rastro de autenticidad que tal vez por eso resultaba más grave.

Unamuno escribió mucho durante el período de la II República, y no sólo mucho, sino también de mucha sustancia, a tono con el mayúsculo desgarramiento de la situación, aunque García Blanco, desde la nublada atalaya de los cuarenta, opte por establecer la frontera de su selección entre 1933 (dos artículos) y 1934 (tres), dejando en blanco el crispado bienio de 1935-6.

Es más, contraviniendo al «maestro», rescató textos que, en cuatro ocasiones, él prefirió descartar: hay en los dichos *Paisajes del alma* escritos fechados en 1892, 1918-22, 1923 y 1924 que Unamuno, por su propia voluntad, dejó de lado al formar *Paisajes* (1902), *De mi país* (1903), *Por tierras de Portugal y España* (1911) y *Andanzas y visiones españolas* (1922). A mi juicio, esto sería suficiente para negarle ese altisonante carácter de «quinto libro de paisajes de Unamuno» que se le pretendió conferir[22]. Guste o desagrade, se trata de una recopilación más, externa y, por lo menos, bastante discutible.

De la lectura a la imagen, y de la idea a su ensoñación, Unamuno, más interesado por el sentimiento de la realidad que por la realidad misma («en mi norte cantábrico, las montañas se hunden en la mar; allí, en Levante, surgen de ella»), afirmaba un modo de mirar hacia dentro, personal y, «aunque sea muy equivocado», humanamente cierto, o sea, capaz de fundir en la misma visión interna al observador y los observados. Son sus palabras:

> Lo mismo de una ciudad, villa o aldea, que de una comarca o de una nación, importa más penetrar en la idea que sus moradores, sobre todo los naturales, tienen de ella que no aferrarnos a nuestra propia visión inmediata. La principal falla de los hispanistas franceses, por ejemplo —y no hablemos de los turistas—, es que se nos vienen a continuar la noción tradicional francesa de nuestro modo de ser y de aparecer español más que a zahondar en la que nosotros nos formamos de nosotros mismos, aunque sea muy equivocada. Baste decir que hay quien viene a «hacer su España» sin saber español. Y ni el paisaje se logra ver —y menos soñarlo— así. El que visita un país sin conocer la lengua de sus naturales para oirlos celebrar o lamentar su paisaje, no consigue ni crearse ese paisaje, que es un estado de ánimo comunal, ni recrearse en él. Hay que ver el paisaje español tal como se espeja en las niñas de los ojos de los videntes españoles. ¿Quién se adentrará en el paisaje madrileño, si no se ha adentrado en los fondos de Velázquez y de Goya, y sobre todo, si no sabe entender el lenguaje del hijo castizo de Madrid?

[22] *El mismo García Blanco refleja en su introducción el desinterés de Unamuno por el libro: apremiado por él con repetida insistencia poco antes del estallido de la guerra, siempre alegaba, aunque sin negarse, diversas urgencias para aplazarlo. Dueño el autor de su obra y bien consciente de la singularidad de sus ritmos y etapas, quizá no considerase todavía cerrado aquel* paisaje, *que indudablemente presentiría como el último de su alma. En consecuencia, se trata de una recopilación —otra— más, ajena y subjetiva, por descontado discutible. Una recopilación —parcial— de textos sueltos, insuficiente para fundamentar juicios sólidos.*



Se expresa aquí una propuesta de plena actualidad aún —o sobre todo— hoy, cuando, generalizado el modo de ver *turístico,* hasta los propios españoles hemos llegado a adoptarlo, circunstancia, por cierto, que chocaba sobremanera a ese Bergamín «extranjero o peregrino en su patria». Y como tantas veces sucede tengo para mí que el meollo de la propuesta, que hubiese dejado indiferentes a los censores, devendría hurtado en sinrazón de la anécdota, una mención de pasada, desde luego honda e intencionada, a los jesuitas, orden, como ya sabemos, que le distinguió entre otros favores, con el desvelo de dos de sus miembros más sabios, los reverendos Ladrón de Guevara y Quintín Pérez.

Pues bien, sentado ésto, vengamos al contraste del exilio —la *otra* España— y retornemos a *Séneca,* cuya labor cuajaría en una sorprendente y precursora trinidad de títulos: *La ciudad de Henoc,* acabado de imprimir el 10 de octubre de 1941, en los mexicanos talleres de la Sociedad Cooperativa «Artes Gráficas»; *Cuenca Ibérica,* que salió de la imprenta de «Gráficas Panamericanas» (México) el 25 de mayo de 1943; y *La enormidad de España,* tirado en la imprenta de la Editorial Bolívar (México) y con el *finit* fechado a 31 de enero de 1945. Prologados los tres por Bergamín, su preparación y ordenamiento corrió a cargo de Ramón Lavandero con el concurso de un joven hispanista americano, Lowel Dunhan[23].

¿Y cuál es el contenido de «La ciudad de Henoc, Cuenca Ibérica» y «La enormidad de España?» La pregunta se responde pronto: los artículos de Unamuno de *El Sol* y *Ahora* (Madrid, 1932-1933), recopilados monográficamente, con inevitables fallos pero sin la menor huella de censura o licencia en la selección. Unamuno íntegro, de cuerpo cabal y con sus escritos enteros. Sin pretensiones de «quintos libros» ni discutibles intepretaciones. No faltarían, por supuesto, vocecillas contrarias, pero *Séneca* se mantuvo inalterable: Unamuno íntegro. ¿Qué si incluyeron en sus volúmenes «La invasión de los bárbaros»? Pues cómo no.

El conjunto de los tres libros de *Séneca* reúne más de cien artículos, pero este dato, cuantitativamente notable, cede en importancia al significado de la empresa: desatendidos hasta entonces las colaboraciones periodísticas, consideradas escritos menores y prescindibles, marcaba un punto de inflexión en la modalidad de las Obras Completas, y dicho giro resultaba de especial trascendencia en el caso particular de Unamuno, con pasión volcado en tales textos, puntual dietario de su cotidiano *paisaje del alma,* muy leídos en su momento y de gran influjo en la opinión pública. La crítica posterior ha corroborado el acierto de tal planteamiento. *Séneca,* en resumidas cuentas, afirmó un modo de editar, basado en el rigor y el ánimo de exhaustividad que, en cuanto a Antonio Machado y Miguel de

[23] *La referencia no consta en portada, pero Bergamín así lo indica al final de sus dos introducciones* (Cuenca..., *págs. 20-1;* La enormidad..., *p. 8).*

Unamuno se refiere, carecía de equivalente en la España de la Victoria. Con dichas iniciativas, intelectualmente ya habría quedado más que justificada su trayectoria.

En fin, corrieron los años, no demasiados, y el propio Manuel García Blanco, sin duda sometido a menos trabas y con la situación al respecto considerablemente más descrispada, asumió en la práctica el núcleo esencial de las objeciones recién expuestas, prueba palpable de su flagrante obviedad.

Y es que en 1951, al preparar para Afrodisio Aguado (Madrid) las *Obras Completas* unamunianas, y concretamente en su primer volumen, elevó hasta cincuenta y siete los treinta y cuatro «relatos de antaño»[24], agregando al índice varias secciones nuevas (había *innovado* la tradicional ordenación cronológica del autor, desorganizando la secuencia líneal al optar por las de «regiones»), entre las que se contaba una dedicada a Alicante, integrada, en solitario, por «Soñando el Peñón de Ifac», con la cual venía a reconocer su carácter señero[25].

Entre tanto, «Svástica» y «La ciudad de Henoc», junto a otros muchos de los artículos con anterioridad rescatados por Séneca, pasaron a formar parte de una de las subsecciones del apartado titulado «Inquietudes y meditaciones (1898-1936)», la de «Visiones y comentarios (1931-1936)», fiel García Blanco al criterio, por él mismo establecido, de preferir la ordenación «por comunidad o semejanza de tema»[26] a la cronológica. Por cierto, el referido editor cita «Cuenca Ibérica» y «La ciudad de Henoc», pero parece desconocer «La enormidad de España»[27], falta que abona la incomunicación existente entre la España oficial y la comunidad desterrada: honda y sin cicatrizar la herida de la guerra, al cabo de tres largas décadas aquí se seguía desconociendo la obra del exilio, con mezquindad desconocida y minimizada.

En la introducción a «Cuenca Ibérica», la más extensa y meditada de sus tres notas prologables, Bergamín, unamunista de pro, ilustraba con palabras del maestro el drama de tanta incomunicación:

> ¿Por qué no hemos de poder tratar alguna vez, lector amigo —o enemigo, que es igual—... de nuestras relaciones mutuas, de nuestro modo de entendernos recíprocamente? ¿De entendernos y desentendernos, de ese modo, el uno del otro?

Sentada la premisa de que *la verdadera patria es la del espíritu*, «la de nuestro lenguaje común y propio», ese del aislamiento y la desconexión se convertía en el peor elemento disgregador. Amigos o enemigos, pero lectores mutuos: «aprender a leernos a nosotros mismos» en las páginas de Unamuno, reclamaba. En esas páginas repletas de apasionamiento, inquietud y hasta contradicciones latía el «sentimiento conmovido de esa conciencia misma, que es pensamiento claro y hondo de lo español,

[24] *Cito por la edición de las* Obras Completas *de Madrid y Escelicer: Tomo I,* Paisajes y ensayos, *1966. Pág. 16.*

[25] Ibidem, *págs. 691-3.*

[26] Ibidem: *Tomo VII,* Meditaciones y ensayos espirituales. *Madrid, 1967. Pág. 56.*

[27] *Ibidem, Tomos I y VII, págs. 38 y 99. García Blanco también conocía los trabajos mejicanos de Benjamín Jamés* (Páginas líricas, *de 1943, y un ensayo —digno— de biografía, del cuarenta y siete), más diversas ediciones argentinas. Eso hace más chocante su desconocimiento de* La enormidad de España, *alguno de cuyos textos tengo la sensación de que se le escapan.*



pensamiento conmovedor de la patria», por encima (nunca al margen) de acuerdos o desacuerdos. El exilio sintió desde los primeros momentos la inaplazable necesidad de recuperar y compartir esas palabras, llenas de «esperanza y desesperanza», «de venturas y daños». También *Séneca* cumplió esa función. Palabra viva, nunca erudición muerta. Aunque sea tarde, asúmase así.

Gonzalo Santonja





Robert Musil en 1931



Robert Musil y la carencia de forma

La vida de Musil transcurre entre 1882 y 1942. Este austriaco asistirá por tanto a la primera guerra mundial, a la disolución del Imperio Austro-Húngaro y al advenimiento del nazismo. Su vida sucede, pues, entre un mundo que se desmorona y otro que se alza para caer en la catástrofe. Entre convulsiones. Junto con otros intelectuales —Klimt, Kraus, Simmel—. Musil es consciente de que se sufre un *desequilibrio* generalizado que resulta del paso de una comunidad *(Gemeinschaft)* —con su ideología unitaria y el sentimiento de pertenecer a un todo— a una asociación *(Gesellschaft)* donde se pierden ambas características en virtud fundamentalmente del crecimiento de la población metropolitana (el Imperio se sintetiza en su corazón: Viena). El mundo de seguridad y estabilidad que en 1901 se le va de las manos al Lord Chandos de Hofmannsthal se desequilibra, en efecto, porque sus vínculos ya no unen y sus convenciones son sentidas como falsas. Musil señala esta época como *carente de forma*.

Para enfrentarse a este desequilibrio, a esta desvinculación generalizada, se recorren básicamente dos caminos. De un lado, lo que Claudio Magris ha denominado el *mito habsbúrgico*. Es decir, la nostalgia por el Imperio perdido o a punto de perderse: por su carácter supranacional, su estabilidad burocrática, y su goce hedonista. En definitiva, por los lazos visibles que lo sustentaban, con la figura del paternal emperador Francisco José al frente. Es el caso, por ejemplo, del protagonista de *La cripta de los capuchinos* de Joseph Roth que busca consuelo a su desolación visitando la tumba del Emperador. De otro, la *adquisición de la modernidad*. Efectivamente, en todos los campos de la actividad artística se proclama que se ha encontrado, o al menos que se busca, una forma adecuada a los tiempos que corren, el lenguaje de la *modernidad*. Hermann Bahr y sus compañeros del



café Griensteidl, el arquitecto Otto Wagner y sus seguidores, los Talleres Vieneses de Hoffmann y Moser, etc, tras cada una de sus intervenciones parecen asegurar a sus coetáneos: «y no se olviden ustedes de que somos modernos». Se anhela, pues, un *modelo de reconocimiento simbólico* al que ligar nuevos vínculos. Pero, como se ha señalado en tantas ocasiones, esta Austria ecléctica no enfrenta radicalmente estas dos líneas de salida. En ambos casos, como se ve, el *tiempo* es elemento clave y las discusiones intelectuales reservan un lugar preferente a la relación entre *tradición y modernidad.* Precisamente otro tópico discursivo usual en ese momento —la relación *cultura/civilización—* nos da una clave más general. Norbert Elías ha señalado que es característico del idioma alemán considerar la superioridad de la cultura —los logros de los que una comunidad puede sentirse orgullosa, especialmente espirituales, artísticos y religiosos— sobre la civilización que sería algo útil pero superficial, como lo político, económico y social. Y se consideraba que en el Imperio, de forma paralela al paso de la *Gemeinschaft* a la *Gesellschaft*, se había decaído de la cultura a la civilización. De ahí que análogamente al intento de equiparación, y no de enfrentamiento, de la burguesía vienesa con la aristocracia en la época del surgimiento de la Ringstrasse, se planteara la modernidad no como ruptura con los tiempos anteriores sino como entroncamiento con ellos, es decir, con la *tradición.*

1. Dos actitudes unilaterales

El mito hasbúrgico y la adquisición de la modernidad pueden ser puestos en relación —pero no identificados— con dos *actitudes* características y, según Musil, erróneas, de su tiempo.

A) La polarización racioide

Puesto que la vida «está preformada socialmente»[1] lo que se anhelan son formas de vida, e ideologías, que ahorren y agrupen energías, más necesarias que nunca ante el mundo velozmente cambiante que lidera el capitalismo. *Modernidad* y *capitalismo* están estrechamente enlazados. Pero se trata ante todo del predominio del entendimiento sobre el sentimiento, y usando dos neologismos centrales en la obra de Musil, de lo racioide —es decir, aquéllo que es susceptible de repetición, resumible en leyes y reglas, transmisible unívocamente— sobre lo no racioide —terreno de los «valores y las valoraciones»[2]—, y en general de lo ambiguo. Nuestra

[1] *Musil, R,* Ensayos y conferencias, *p, 370.*
[2] Idem, *p, 66.*

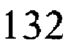


época es la «de las máquinas»[3], en ella se impone «el dominio práctico del mundo»[4], el triunfo del cálculo, y el predominio de lo estadístico. Puesto que «el vínculo principal es hoy el trabajo»[5] los hombres se unen prioritariamente a través de la profesión que ejercen encerrándose en esferas en las que el crecimiento de la especialización conlleva el ensanchamiento en microcosmos de cada minúscula rama científica. Encerrados en sus particulares marcos de actuación se acrecienta la dificultad para que los individuos desarrollen sus facultades beneficiándose de los logros objetivos y materiales alcanzados. Coincide así la potencia del desarrollo general con la impotencia de los individuos. «Fuera del estrecho círculo de su actividad, cada hombre queda obligado a remitirse a otro como un menor de edad»[6]. Y esta impotencia deja paso a la dejación de la *responsabilidad* en manos de los especialistas, y con especial enfásis, en manos del Estado. El dejar hacer, el dejarse llevar, se convierte en lema de época y el «modo cuantitativo de pensar»[7] privilegia de forma tan exclusiva las capacidades del entendimiento, en cuanto capaz exclusivamente de buscar medios para fines ya establecidos que puede afirmarse a juicio de Musil que con el triunfo del «hombre pragmático»[8] la época carece de «filosofía alguna» *(Idem)* El lema del capitalismo, «el dinero es la medida de todas las cosas»[9], se impone cada vez con más claridad. Se trata, por decirlo teatralmente, de un *cerebro desalmado*. Musil observará cómo la delegación de poder de los individuos al Estado irá creciendo progresivamente. En sintonía con las reflexiones de Kafka identifica el expediente como símbolo de la relación indirecta del ser humano con el Estado. Que éste piense, decida y actúe por él, escapando progresivamente al control de los particulares le parece característico de una democracia en la que el poder no es tanto ejercido por aquéllos como por las «organizaciones parciales»[10] que en el Estado actúan. El triunfo del nacionalsocialismo es para Musil quizás el exponente más claro de un dejarse llevar que traicionaba la *tradición* de autonomía moral y libertad de expresión que habían sido características de la cultura alemana desde la Ilustración. Pero ya antes, en 1914, se habría producido en su opinión un desgarrón en la forma de pensar europea que había desplazado su sentimiento de pertenencia desde la cultura —que siempre había sido supranacional— a la nación.

B) La polarización no racioide

Frente a ese mundo que tenía su espejo paradigmático en la ciudad se produjeron respuestas que intentaban establecer el predominio de lo no racioide, con su insistencia en lo ambigüo y sentimental, sobre lo racioide.

[3] Idem, *p, 379.*
[4] Idem, *p, 152.*
[5] Idem, *p, 370.*
[6] Idem, *p, 10*
[7] Idem, *p, 16.*
[8] Idem, *p, 117.*
[9] Idem, *p, 389.*
[10] Idem, *p, 101.*

Frente a la *Gesellschaft* se siente la nostalgia por la comunidad *(Gemeinschaft)*, se lanzan diatribas contra las máquinas, «la matemática, la lógica y la exactitud»[11], contra «el llamado intelectualismo»[12], y se intenta recuperar la «seguridad perdida»[13] de antaño. Este es el caso del citado *mito habsbúrgico.* Con una intensa «nostalgia de fe»[14] se añoran «relaciones ya esfumadas»[15]. Ejemplifiquémoslo de nuevo recurriendo al protagonista de *La cripta de los capuchinos.* Al volver de la primera gran guerra vuelve a una Viena ya no imperial y se encuentra con que su mujer lleva el pelo corto, fuma cigarrillos, usa corbata y rechaza la caballerosidad con que su antiguo pretendiente la obsequiaba antaño. Se añoran igualmente —también en el caso del socialismo— valores ya anacrónicos tales como «fe, precientifismo, simplicidad, humanidad, altruismo»[16], escribe Musil en 1923.

En el terreno artístico, el impresionismo y el *expresionismo,* manifiestamente en el caso de Oskar Kokoschka, suministran un caso particular en el que esta lucha contra lo racioide se alía al mito hasbúrgico. En su autobiografía, el pintor lamenta la sustitución de la artesanía por las máquinas, añora la posibilidad de viajar sin pasaporte a través de los territorios del Imperio, confiesa que sus únicos problemas eran personales, como no tener dinero, y hace gala constante de una voluntad de epatar que tuvo su momento estelar en la representación de *Asesino, esperanza de las mujeres,* que aspiraba sacerdotalmente a «sacar al público de su letargo»[17]. Del relato del propio Kokoschka se deduce que el propósito de aquella sucesión de incoherencias llamativas no era otro que provocar un escándalo que el pintor asegura muy satisfecho haber conseguido hasta el punto, según él, de haber hecho necesaria la presencia del ejército. Musil, que reconoce al expresionismo importantes logros, se muestra irritado ante la proanalfabeta renuncia a la conceptualidad, al deseo de provocar efectos apelando a la simple expresión de sentimientos, o al deseo «de ampliar el sí mismo hasta convertirlo en comunidad»[18]. Se trataba a su juicio del irracional estímulo a no pensar, a sentir, y a limitarse a evocar ideas «como dolor, amor, eternidad, bien, ansia, puta, sangre, caos, etc»[19] de contenido simplista y confuso. Apenas otra cosa que tópicos enmascarados entre exclamaciones. Un proceso repetitivo, aburridamente banal y circular del que serían también buen ejemplo las obras teatrales de Frank Wedekind *El espíritu de la tierra* (1895) y *La caja de Pandora* (1904). En esta última el dramaturgo decía haber estado trabajando nueve años. Nueve años rumiando la primera aparición de Lulú para continuar aquella «deshilvanada serie de hechos»[20] tal como su amigo Karl Kraus describió aquella sarta de lugares comunes sobre la mujer fatal y su ropa interior. «Noideas fijas de elevada fuerza sentimental»[21], sentencia Musil respecto a

[11] Idem, *p, 81.*
[12] Idem, *p, 152.*
[13] Idem, *p, 374.*
[14] Idem, *p, 373.*
[15] Idem, *p, 358.*
[16] Idem, *p, 385.*
[17] *Kokoschka, o,* Mi vida, *p, 47.*
[18] *Musil, R,* Ensayos y conferencias, *p, 153.*
[19] Idem, *p, 127.*
[20] *Wedekind, F,* Lulú, *p, 9.*
[21] *Musil, R,* Ensayos y conferencias, *p, 132.*



este tipo de teatro. Nos encontraríamos en este caso, pues, con algo así como un *alma descerebrada* que insiste en apelar a la acción a través de un ambiguo lenguaje sentimental que se recrea en sentimientos fuertes (angustia, amor u odio extremo, etc), de los que Musil decía que precisamente por su carácter de pasiones en las que se pierde la cabeza, son altamente impersonales. No es quizás inoportuno recordar aquí que estos desarrollos extremados de lo no racioide, con su rechazo de la dialéctica y la intelectualidad, tuvieron su coartada en la identificación nietzscheana del hombre teorético como signo de decadencia.

2. La confluencia de los polos opuestos

Pero tanto el desarrollo unilateral del entendimiento como algo meramente instrumental como la unilateralidad del sentimiento como algo ajeno a la racionalidad, eran considerados por Musil como *síntomas* de la condición escindida del hombre de su (¿de nuestro?) tiempo. Pues tanto lo racioide como lo no racioide son no sólo dos ámbitos ontológicos de la realidad, sino también dos potencialidades humanas que han quedado divididas. El insistir unilateralmente en cualquiera de ellas contribuye a la polarización de sus direcciones en lugar de a su *reconciliación*, y con ello a la reunificación del ser humano. Pues Musil, digámoslo de pasada, hereda aquí de Friedrich Schiller la convicción de que el hombre es una «naturaleza sensible-racional»[22]. Así, la unilateralidad de lo racioide —del entendimiento— bajo el capitalismo invita a un *dejarse llevar* en el que se delega la responsabilidad en los especialistas de la maquinaria estatal. Además, la necesidad de encontrar «líneas rectoras»[23] que garanticen la seguridad y el sentimiento de pertenencia puede buscarse en la nación.

Por su parte, la entrega a la unilateralidad de lo no racioide comporta otro *dejarse llevar,* esta vez de manos de sentimientos poderosos. En ambos casos, pues, se renuncia a la autonomía personal, al debate intelectual, y se hace entrega de uno mismo en manos de algo que se da por concluso, sea la nación, el sentimiento, la comunidad, o el saber de los especialistas. Precisamente este carácter supuestamente definitivo resulta también para Musil sintomático por un doble motivo. En primer lugar, y desde un punto de vista ontoepistemológico, transparenta una creencia en la existencia de sustancias, mientras que Musil —deudor en esto en buena parte de E. Mach, y más tarde de la teoría de la *Gestalt*— está convencido de que los conceptos de sustancia y causa deben ser sustituidos por los de elemento y función. La interacción de un elemento con otros da lugar a la constitución de un determinado todo que puede quedar alterado por

[22] *Schiller, F,* Cartas sobre la educación estética del hombre, *p. 199.*
[23] *Musil, R,* Ensayos y conferencias, *p. 370.*

nuevas relaciones. En segundo lugar, con una consideración antropológica, tal dejarse llevar renuncia a la *tradición* de lo que significa el cultivo del ser humano que no es otra que «dar forma a un alma humana individual»[24]. Se renuncia igualmente al planteamiento de las direcciones —las valoraciones— con las que la vida pueda ser vivida.

Ahora bien, ¿a dónde condujeron esos dos intentos de encontrar amarras en base al dejarse llevar por los especialistas de la maquinaria estatal, o por un supuesto sentir compartido de la comunidad? ¿Dónde se encontraron la unilateralidad de lo racioide y de lo no racioide; quiénes se entregaban a la voracidad de la maquinaria capitalista o a la nostalgia por el Imperio en descomposición? La respuesta es la primera guerra mundial. En ella se dió «el sentimiento embriagador de tener por primera vez algo en común con cada alemán. De pronto uno se había convertido en partícula, humildemente disuelta en un acontecer impersonal, y arropado en él, sentía la nación como algo verdaderamente corpóreo»[25]. En la guerra se recuperó el sentimiento de pertenencia a la comunidad, se trató en efecto de «una experiencia reunificadora»[26]. Por otra parte, la guerra, aquella especie de ídolo pagano en el que antes de 1914 no creía ningún hombre razonable, fue acogida con entusiasmo como liberación de un mundo que no satisfacía. Pero durante su cruel curso cayó de nuevo la creencia confortable de unos ciudadanos capaces de autocontrol. En medio de aquella nueva relación funcional el individuo «se había revelado *capaz de todo* y había dejado hacer»[27]. Se ponía de manifiesto una de las convicciones más acendradas de Musil: aquella por la cual el ser humano es un ser *lábil,* maleable, conformable socialmente hasta extremos sorprendentes. En aquella guerra, si maduró algo, fueron «experiencias asquerosas»[28] tal como lo desenmascaró Karl Kraus en *Los últimos días de la humanidad.*

Las dos formas de dejarse llevar a que hemos hecho referencia se valieron también de una terminología concebida de nuevo en términos esencialistas. Fueron *fetiches lingüísticos* que nombraban una serie de entidades supuestamente esenciales y cerradas sobre sí mismas a las que se atribuía un poder orientador, es decir, señalador de direcciones, de caminos a los que ser arrastrados. En esto, Musil se halla de acuerdo con Wittgenstein, quien también desconfiaba de aquellos términos que nos persuaden por su poder evocador cuasimágico. Fueron nombres o frases que sonaban bien: el «espíritu de la época»[29], la nación, la raza como definidora de la pertenencia a un grupo, la cultura, la «gran época» en la que supuestamente se vivía, la intuición que supuestamente aclaraba «la vida de un golpe»[30]. De nuevo la crítica de Musil insiste en que no existen tales esencias, sino relaciones funcionales. Nos encontramos, por tanto, ante un caso de «mal uso

[24] Idem, *p, 153.*
[25] Idem, *p, 96.*
[26] Idem, *p, 352.*
[27] Idem, *p, 97.*
[28] Idem, *p, 349.*
[29] Idem, *p, 382.*
[30] Idem, *p, 89.*



del lenguaje»[31]. Y, como en Wittgenstein, se trata de lograr un uso *correcto* enraizado en los supuestos ontoepistemológicos musilianos, los cuales no tienen ninguna pretensión de originalidad.

Mencionemos dos aspectos especialmente relevantes. En primer lugar, la ya citada sustitución de los conceptos de sustancia y causa por los de elemento y función. En segundo, la del concepto de esencia por el de estado *(Zustand)* Así, el más recuperable de aquellos fetiches lingüísticos, la cultura, no era algo cerrado y sustancial que simplemente se heredara, sino cierto *estado* de cosas. Se puede hablar de *cultura* cuando impera una ideología y una forma de vida unitarias. Se debe hablar de civilización cuando esa relación entre formas de pensar y vivir se difumina. La cultura no es algo cerrado *circularmente* sobre sí mismo sino algo que queda conformado en un determinado desarrollo al ser heredado y vivido por individuos concretos. Además, aclarémoslo para evitar malentendidos, forma de vida e ideología unitaria no significan una situación igualitaria; por el contrario la cultura más que un elemento homogeneizador es un «privilegio de las capas superiores y por tanto un argumento para ascender socialmente»[32], un instrumento de estratificación social. Sin embargo, dentro de la cultura pueden producirse círculos cerrados sobre sí mismos, segmentados de todo lo demás, e impermeabilizados «herméticamente frente a cualquier otro»[33]. Musil nombra entre otros los existentes en torno a Stefan George y Ludwig Klages, los cuales juzgarían las obras de autores ajenos a su propia mancomunidad espiritual según sus particulares sistemas de prejuicios. De forma análoga, el culto al teatro en Viena dedicaría más atención a los modales de los actores —los cuales representaban preferentemente actitudes rurales y preindustriales— que a las propias obras y autores. Aspectos como la muerte o la pasión se habrían petrificado en «convenciones formales»[34] aisladas de la vida real. Es el caso también de lo que Musil llama «teatro ilustrativo» —como el teatro politizado— cuyo propósito es hacer propaganda de una solidificada visión del mundo.

De esta manera tanto los fetiches ideológicos como la atrincherada formación de círculos literarios resultan formas de enmascaramiento de la realidad cuya función sería reforzar la seguridad a costa de perder contacto con la vida misma. En ambos casos, se trataría de actitudes que consideran los hechos —Musil acusa a la cosa en sí kantiana de haber causado un gran daño— como algo cerrado y que contribuyen a formar pasivamente la actitud de los sujetos.

3. Del círculo a la espiral

Frente a esas posiciones encastilladas dentro de su peculiar círculo puede decirse que Musil privilegia la figura de la *espiral*. En su posición se

31 Idem, *p, 332.*
32 Idem, *p, 150.*
33 Idem, *p, 184.*
34 Idem, *p, 135.*



aúna su peculiar empirismo con la convicción de que el hombre es ante todo espíritu. Por contraposición a ese «dejarse llevar» en el que hemos venido insistiendo, la vocación de Musil, en aras de la autonomía personal y colectiva, es la de ser un elemento activo en la realidad, contribuir a su formación. En este sentido, los creadores no se limitan a retomar la cultura del pasado, sino que al revivirla la transforman activamente. Revitalizan así la tradición. Una tradición viva —Musil habla también de pensamientos vivos y pensamientos muertos—, una cultura viva, no se repite en círculos como una pescadilla que se muerde la cola sino que abre en espiral vías de continuidad y renovación. Volviendo al ejemplo de la escena, Musil habla de un «teatro creador» cuyo objetivo sería experimentar en las relaciones existentes. Introducir cambios, podría decirse «de laboratorio», en las relaciones existentes. Ello es posible si se considera que los hechos son algo «entreabierto»[35], susceptibles de ser modificados por alteraciones en las relaciones funcionales existentes entre sus elementos. En su posición se trata de lograr una *síntesis de lo racioide y de lo no racioide* a través de la ideología, pues ésta es la «ordenación del sentimiento por el pensamiento»[36]. Tal pretensión será tanto más eficaz en cuanto compatibilice una *compresión* correcta de los hechos con la identificación de una *dirección* a proseguir. Dicho de otra manera, *los valores con voluntad de contribuir al encauzamiento de lo existente serán creíbles si parten de la atención a lo fáctico.* No escisión de alma y pensamiento, —no unilateralidad racioide o no racioide, como habían promovido la racionalidad meramente calculadora o el mito habsbúrgico— sino su complementación. Desde esta perspectiva se comprende mejor que por negarse a tener en consideración el estado de cosas presente, el mito hasbúrgico propusiera nostálgicamente valores irrealizables. De la misma manera se comprende que a Musil le pareciera irreal e ilusorio —es decir, algo que no forma parte de lo posible— el pretender dirigir la realidad desde valores concebidos como sustanciales y conclusos. En este caso, se partiría de una concepción errónea de lo empírico, puesto que los hechos son funcionales y no sustanciales.

Ahora bien, precisamente el empirismo de Musil le obliga a poner límites a la voluntad de modificar la realidad. En diversos escritos define su posición epistemológica a este respecto como *especulación con el espíritu a la baja:* sostiene que son los acontecimientos que se dan a lo largo de la historia —en la acción *(Handlung)*— los que determinan la configuración de la conciencia de los hombres. Como ya había escrito en el *Esbozo del conocimiento del poeta,* «no es la naturaleza la que se ha guiado por la *ratio,* sino ésta por la naturaleza»[37]. *Ratio* que incluye los elementos subjetivos y los objetivos, y que por ello pretende explicar la conducta de los

[35] Idem, *p, 367.*
[36] Idem, *p, 383.*
[37] Idem, *p, 65.*



hombres como un todo. Ejemplo de subordinación de la *ratio* a la naturaleza es que a su juicio las civilizaciones se caracterizan por un factor eminentemente material, a saber, «el consciente dominio técnico de la naturaleza»[38] que poseen. Sin embargo, si bien no es la conciencia la que determina el ser, sí puede influir sobre él, puesto que el hombre es un elemento decisivo en las configuraciones funcionales que le rodean.

Ya nos hemos referido anteriormente a algunas características del mundo moderno. En lo que concierne al estado del hombre presente puede caracterizársele como el *hombre escindido*. De forma genérica, y principal, porque en él se separan sus vertientes racioide y no racioide, su juicio y su sentimiento. Pero igualmente porque quedan divididos lo público y lo privado, o, dice en una ocasión irónicamente, la gran ciudad y el resto del país. Y este hombre para el que la comunidad resulta ya algo «imposible de captar, de tan grande»[39] se encierra en pequeños círculos donde tiene la ilusión de controlar su esfera, al tiempo que descarga su responsabilidad «sobre las esferas públicas»[40]. Se produce asimismo una «descomposición de las relaciones antropocéntricas (...) Actualmente la responsabilidad tiene su punto de gravedad no ya en el hombre sino en las relaciones de los objetos entre sí»[41]. Se mueve en un mundo fetichizado en el que los signos sustituyen a los objetos haciéndose todos ellos comparables en virtud de su reducción a valores monetarios. Precisamente esta reducción a dinero contribuye a hacer el mundo básicamente racioide. Es decir: las cosas, las personas, son reductibles a dinero y calculadas en base a él. La vida se vuelve previsible, monótona e impersonal.

Musil plantea esta situación con una frialdad irónica. Toda situación histórica puede considerarse como el resultado de la combinación de una determinada constante —en este caso la maleabilidad del ser humano, el mismo a lo largo de «todas las culturas y épocas históricas»[42]— con un conjunto de variables como las que hemos citado al hablar del hombre escindido. Por eso mismo, y en virtud de sus posiciones filosóficas, Musil cree posible hablar de su modificación. En nuestra opinión, Musil recoge de esta manera la distinción de Schiller entre persona (el yo) y estado (sus determinaciones). A partir de la situación de escisión puede ofrecerse un *vector de salida*. Puesto que el estado en el que se encuentran es el de pérdida de vínculos y seguridades, en definitiva una decadencia, le parece posible una maduración más acorde con su concepción sensible-racional del hombre. Con ese ser que es tanto sentimiento como juicio, tanto «intelectual como «emocional»[43]. Por tanto, como situación deseable, como flecha orientadora, Musil propone una época que armonice lo racioide y lo no racioide, «la mecánica y el alma»[44], «el entendimiento y el alma»[45], el «pensamiento artístico y el científico»[46]. De nuevo, es preciso realizar una

[38] Idem, *p, 92.*
[39] Idem, *p, 347.*
[40] Idem, *p, 260.*
[41] *Musil, R,* El hombre sin atributos. *Vol, I, p, 183.*
[42] *Musil, R,* Ensayos y conferencias, *p, 374.*
[43] Idem, *p, 328.*
[44] Idem, *p, 153.*
[45] Idem, *p, 122.*
[46] Idem, *p, 56.*

referencia a Schiller. Para éste, la personalidad «es la simple disposición, para una posible exteriorización infinita»[47], mera forma, pues. La maleabilidad del hombre no puede aspirar a una situación armónica estática, a un nuevo círculo, sino que una situación supuestamente armoniosa debería —si quiere ser acorde con la concepción musiliana de la realidad— quedar conscientemente abierta a transformaciones que intentaran mantener la armonía como tal.

Aquí vale la pena retomar por un momento la discusión a la que ya hemos aludido sobre la decadencia de una ideología unitaria o cultura en civilización. Autores como Wittgenstein o Kraus entran a ese trapo con nostalgia por la cultura y la comunidad *(Gemeinschaft)* perdida. El propio Musil, como hemos visto, emplea ambos términos pese a que le parece una discusión *ya* sin sentido. A su juicio, el paso del *estado de cultura* al de civilización se debe al aumento de la población, el cual tiene lugar prototípicamente en el espacio característico de la economía capitalista desarrollada: la metrópolis. Pues bien, dado el enorme desarrollo técnico que se daba en su época y que se concentraba fáctica y simbólicamente en torno a las metrópolis quedaba fuera del marco de posibilidades la descomposición de tales urbes a otras más pequeñas en las que fuera cotidiano e influyente el sentimiento de pertenencia a un todo propio de las comunidades (Gemeinschaft). Por otra parte, Musil se burla de la existencia de «una mítica cabeza de la humanidad»[48], la cual no es sino uno de aquellos *fetiches lingüísticos* de los que hablamos anteriormente. Seguir usando tal tipo de conceptos no es *correcto* en la situación en la que nos hallamos. Y, a juicio de Musil, quizá nunca lo haya sido, puesto que, como ya señalamos, suelen usarse de forma sustancial en vez de en forma funcional.

4. La intervención en la historia

Con todo ello se amplia la interrogación que ya habíamos presentado: ¿pueden los hombres dirigir su realidad, su historia? Vivimos en un mundo en el que contamos con instrumentos para transformar la realidad. La *ratio* se adapta a la naturaleza, pero ésta puede ser alterada por el hombre. Refiriéndose a la emancipación de la mujer, Musil menciona como una variable importante la posición que adopte la prensa, pero que esa liberación se dé o no depende de mil azares. Una posición materialista aflora de nuevo: «Dudo que se pueda mejorar el mundo influyendo sobre su espíritu; los motores del acontecer son de naturaleza más basta»[49]. Resulta así, por poner un caso, que la existencia de juicios favorables o desfavorables respecto a la citada emancipación femenina no

[47] *Schiller, F,* Cartas sobre la educación estética del hombre, *p. 197.*
[48] *Musil, R,* Ensayos y conferencias, *p. 419.*
[49] *ídem, p. 273.*



dependen tanto de teorías correctas o falsas —puesto que los humanos no fundamentamos de forma permanente nuestro comportamiento ni actuamos en base a tales reflexiones o racionalizaciones— como de «meros movimientos espirituales de aprobación y rechazo»[50]. (La mujer del protagonista de *La cripta de los capuchinos* vuelve a su lado por puro cansancio). En otra ocasión escribe Musil: «El rumbo de la historia no es el de una bola de billar golpeada que recorre una trayectoria determinable, sino que se asemeja al camino de las nubes que, ciertamente, discurre según las leyes de la física, pero en igual medida se ve influenciado por algo que bien puede ser llamado una reunión de hechos»[51] y estas circunstancias son simples *hechos, no leyes*. En la medida en que esas circunstancias son susceptibles de análisis puede eso sí hablarse de mayor o menor *probabilidad*. «La historia se forma prescindiendo de sus autores»[52] y el que un hombre se dedique a la crítica de la razón pura o a la antropofagia depende más de las circunstancias que de sus convicciones. Sin embargo, hay períodos en los que existe la voluntad de ser de otro modo, como ocurrió inmediatamente antes de 1900 en Viena. ¿Tienen influencia real las convicciones sobre la realidad? Musil, que por otra parte se declara enemigo del activismo en política, no resiste que su ironía le anime a formular algo así como una *Teoría del Término Medio*. Segun ésta, los acontecimientos sólo son inteligibles desde un punto de vista global. Los diversos elementos se interrelacionan encontrándose unos en función de otros, y resultando un punto intermedio coincidente con el promedio estadístico que podría establecerse sobre cualquier fenómeno. De ahí que en la vida los valores que más aparezcan sean los medianos tendiendo a eclipsarse los superiores y los pequeños. Así, por ejemplo, Musil cree que las nociones de promedio nos ayudarían a aproximarnos al «hombre cotidiano, de rotundez terrena, bueno-malvado, pero existente (..en cuyas antípodas se encontrarían tanto..) el celestial superhombre y el creatural infrahombre»[53]. Ahora bien, precisamente porque esta teoría del término medio nos aproxima a lo que sucede en la realidad, nos da también instrumentos nada grandilocuentes para intervernir en la modificación de las circunstancias que rodean al hombre, en sus estados *(Zustande)* pero no en su realidad misma, en su persona *(Person)*, tal como pretenden ingenuamente los movimientos revolucionarios. Otro buen ejemplo de aplicación de la teoría del término medio lo encontramos en lo referente a las relaciones interhumanas. En lo que concierne a su generosidad, el hombre fluctúa entre el egoísmo y el sentimiento social. Es más, «el egoísmo es la cualidad más fiable de la vida humana. Dejando aparte excepciones inoperantes, se puede llevar al hombre a cualquier cosa mediante la codicia o la intimidación»[54]. Por tanto, sin

[50] idem, *p. 284.*
[51] idem, *p. 379.*
[52] *Musil, R.* El hombre sin atributos. *Vol. IV. p. 10.*
[53] idem, *p. 100.*
[54] *Musil, R.* Ensayos y conferencias, *p. 390.*



pretender ingenuamente eliminar el egoísmo, éste puede ser usado para modificar determinadas circunstancias de la realidad.

Sin duda, una de las variables a analizar en la posibilidad de intervenir en la historia es la de las conformaciones del sentimiento por el pensamiento, es decir, las ideologías. Pero, ¿cómo se produce un cambio en la concepción del mundo? No, desde luego, por factores puramente teóricos. Los hombres no nos comportamos de forma puramente racional. No, por tanto, como derivación de puros factores ideológicos. Por lo tanto, no tiene sentido pretender recobrar la seguridad del mundo imperial buscando el reencuentro con una *Gemeinschaft* que fue —por lo menos a partir de 1860 en Viena— probablemente una ilusión. Por eso —volvamos atrás un momento— la nostalgia del mito hasbúrgico está condenada al fracaso, pero también aquellos intentos de la *Sezession* klimtiana, respaldados por el ministro de Educación, de conseguir la unidad social en base a la unión bajo el palio sagrado del arte y del sacerdocio de los artistas.

Sigamos adelante. Apelando a la propia experiencia de cada cual —a la experiencia media, puede decirse, pues— Musil contesta que el cambio en la visión del mundo se produce o bien lentamente con un desarrollo paulatino, o bien de forma más rápida debido a presiones. Estas se refieren fundamentalmente a las *instituciones* que dotan a una población de formas de organización. Aprovechemos la ocasión para incluir otro ejemplo de *especulación con el espíritu a la baja*. Musil desmiente que en Austria haya más talento que en otros países. La riqueza —la cantidad y la calidad— de producción intelectual austriaca o alemana está en función del «estrato social»[55] que sustenta a una o a otra, es decir, la eficacia y posibilidad de influencia de sus escuelas, bibliotecas, museos, revistas, etc. Si se quiere facilitar que los escritores puedan influir en la ideología de sus conciudadanos, es decir, en darle forma, habrá de procurarse que aquéllos dejen de verse obligados por razones económicas a ejercer su actividad de escritores en el *ghetto* de sus horas de ocio, y que se creen «condiciones de vida para todo el gremio»[56] de tal forma que los escritores puedan salir de la miseria. Es decir, que para influir en las cosmovisiones se requiere no sólo elaborar contenidos que puedan merecer tal nombre y entren a debate público sino también «la creación de condiciones sociales en las cuales los esfuerzos ideológicos tengan sobre todo estabilidad (...) ¡Es la función la que nos falta, no los contenidos!»[57]. Se trata, como se ve, de actuar no sobre las personas sino sobre sus circunstancias, para así actuar sobre la ideología de aquéllas. Refiriéndose a la comunidad lingüística alemana, a la que Musil expresó constantemente su pertenencia, escribió que su estado actual derivaba de la interrelación de cierta forma de pensar, sentir, querer y obrar ya existente con las «instituciones consolidadas»[58] de las

[55] Idem, *p, 70.*
[56] Idem, *p, 142.*
[57] Idem, *p, 122.*
[58] Idem, *p, 429.*



que disponía. Con todo, la influencia de los factores activos de conformación ideológica sobre la realidad, incluido su aparato institucional, no debe ser sobrevalorado. Con el ascenso del nacionalsocialismo, Musil vio cómo una tradición de libertad de expresión y derechos personales era extirpada sin que se produjeran grandes reacciones. La dirección por la que apostaba diez años antes, que combinara una máximo de individualidad y un máximo de comunidad, se había hecho añicos. Y es que «los acontecimientos no han surgido teórica, sino realmente, y llenos de ambigüedad, como sucede con todo lo real»[59].

[59] Idem, *p, 260.*

Rafael García Alonso

Bibliografía

MUSIL, R, *Ensayos y conferencias,* Visor / La balsa de la medusa, Madrid, 1992. Tr. de J.L.Arantegui.

ELÍAS, E, *El proceso de la civilización,* F.C.E, Madrid, 1987.

KOKOSCHKA, 0, *Mi vida,* Tusquets, Barcelona, 1988.

MAGRIS, C, *Il mito absburgico,* Einauidi, Torino, 1963.

MUSIL, R, *El hombre sin atributos.* Vol 1-4. Seix Barral. Barcelona, 1969, 1970, 1973 y 1982.

ROTH, J, *La cripta de los capuchinos,* Sirmio, Barcelona, 1991.

SCHILLER, F, *Cartas sobre la educación estética del hombre,* Anthropos, Barcelona, 1990.

TIMMS, E, *Karl Kraus, satírico apocalíptico,* Visor / La balsa de la medusa, Madrid, 1990.

WEDEKIND, F, *Lulú,* Icaria, Barcelona, 1980.

NOTAS



Luis Buñuel (Foto Jesse A. Fernández)



Del «Kinetoscopio» al sonoro

El cine visto por la generación del 98

En el último lustro del siglo va a tener lugar la celebración, entre otros, de dos importantes centenarios. El primero, de ámbito mundial, es la aparición del cinematógrafo; el segundo, más específico de la cultura hispanoamericana, es el acontecimiento que daría lugar a la aparición de la generación del 98.

La proximidad de las fechas invita a buscar posibles puntos de encuentro, pero es que además estas conexiones no son solamente ocasionales, sino que se producen con relativa frecuencia, especialmente en algunos casos, como ocurre por ejemplo con Azorín, lo cual ha propiciado que, en más de una ocasión, críticos cinematográficos y literarios se hayan ocupado de la cuestión.

No podía ser de otra forma. Para estos hombres a los que el amor a su patria les llevó a indagar en todos los campos del conocimiento, nada de cuanto fuera humano podía serles ajeno, y el cinematógrafo, aunque producto de la ciencia y la tecnología, entrañaba una serie de implicaciones culturales, sociales, artísticas, que no podían pasar desapercibidas a estos removedores de conciencias.

El primero de todos ellos en ocuparse del tema fue Miguel de Unamuno que incluso bucea en lo que podríamos llamar la prehistoria del cine. Ya en 1896, es decir, al año siguiente de la primera proyección pública del cinematógrafo, habla del cinetoscopio en su ensayo *La regeneración del teatro español, y* esta primera aproximación al medio parece traducirse en un sentimiento, si no de fascinación, sí al menos de declarada admiración ante aquel aparato que, a partir de una sucesión de instantáneas que descomponen un movimiento, «engendra con maravillosa verdad la impresión de tal movimiento, impresión psíquicamente más real que cada una de las instantáneas»[1].

[1] *Unamuno, Miguel de: «La regeneración del teatro español»,* Obras Completas, *T.I, Escelicer, Madrid, 1966, p. 899.*

No deja de ser curioso que estos primeros comentarios sobre un «invento» sean laudatorios, cuando es conocido el rechazo de Unamuno hacia todo aquello que implicara progreso tecnológico, arrebatando al hombre de su proximidad a la Naturaleza y de su destino, alejándole de su «intrahistoria». Sin embargo, hay que tener en cuenta la época de este artículo, es decir, 1896, fecha inmediatamente anterior a 1897, año de su profunda crisis religiosa. Por entonces, Unamuno todavía aparece claramente influido por las ideas de Spencer y el positivismo, y en consecuencia mantenía una cierta fe en la ciencia.

A partir de este año las cosas van a cambiar, el escritor va a transformarse en el personaje beligerante, intransigente, trascendente, apasionadamente egoísta y desesperadamente religioso, para quien el progreso no es sino una falacia y una trampa tendida a la humanidad. Y como no podía ser de otra forma, sus opiniones sobre el cine se van a convertir en provocativas acusaciones, en airadas diatribas. En su interesante y documentado libro *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Rafael Utrera hace una cuidadosa labor de búsqueda de reflexiones unamunianas sobre el cine, y en buena parte de ellas aparecen opiniones muy negativas hacia este nuevo arte, que equipara continuamente al telégrafo, la radio y el automóvil como paradigmas del progreso corruptor del alma humana. Para Don Miguel, aquellos «que se eduquen a recorrer a ochenta o cien kilómetros por hora y a ver desfilar cintas de películas, no se sentirán hermanos de los que se van al campo a pie, a paso de buey que ara, a ver crecer el trigo»[2].

Además de este rechazo, vinculado a su desconfianza en el progreso y sus productos más representativos, veía en este espectáculo un símbolo de lo banal y lo inconsistente, hasta el punto de considerarlo como una muestra de la actividad de nuestros políticos, hecha de gestos grandilocuentes y de oratoria vacía y altisonante, cuyo ejemplo sería Romero Robledo «el hombre de los gestos, el político cinematográfico». Por otro lado, consideraba que el cine, intranscendente, amoral y exhibicionista, ejercía una influencia negativa, especialmente en la juventud, llegando a asociar cine y jóvenes maleducados, «unos mozalbetes emponzoñados de sandez totalitaria y cinematográfica...»[3].

Así pues, aunque sus opiniones sobre el cinematógrafo no son excesivamente abundantes ni hay apenas referencias a películas concretas o actores, podemos decir de forma general que su visión del mismo fue francamente negativa, e incluso agresiva, tratándolo de hórrido y fatídico[4].

Pero de todos sus comentarios respecto a esta cuestión, los más representativos son sin duda los recogidos en dos artículos de los años veinte, es decir cuando el cine no había aún aprendido a hablar. Son éstos

[2] *Utrera, Rafael:* Modernismo y 98 frente a cinematógrafo, *Universidad de Sevilla. Colección de bolsillo, 1981, p. 133.*

[3] *Unamuno. M. de: «En la villa de Pedraza de la Sierra»* op. cit. *en la nota (1), T.I. p. 675.*

[4] *En su libro citado en la nota (2), Rafael Utrera cita dos películas, la primera nombrada por Unamuno,* El Lazarillo de Tormes, *y la segunda por su hija María de Unamuno,* Varieté, *que al parecer vio el escritor. En cuanto a actores, aparecen citas de Charlie Chaplin y Emil Jannings, lo cual desde luego no es mucho (p.p. 119-120).*

«Teatro y cine» (Salamanca, diciembre de 1921) y «La literatura y el cine» publicado en *La Nación* de Buenos Aires (29 abril de 1923).

El primero de ellos aparece como reflexión sobre un artículo de Ortega y Gasset, «Elogio del murciélago», donde se defendía el teatro preferentemente escénico o plástico, cinematográfico diría Unamuno, y que para don Miguel no era sino un ensayo en elogio al cine. El escritor vasco aprovecha la ocasión para reivindicar la escasa atracción que siente por este medio de expresión, según él porque es de un tipo humano más auditivo que visual. En realidad, con esto lo que quiere decir es que hay que oír lo que se lee porque si no no se puede gozar del efecto dramático que implica la lectura, ya que considera que la comprensión de algo escrito, por la vista, es una intelección de segundo grado. «Cuando uno lee, por ejemplo: "el almendro estaba en flor", primero lo oye y luego las palabras oídas le suscitan la imagen del almendro en flor». No hay que olvidar que en esta época del cine mudo a la imagen seguía un cartel en el que se escribía lo que habían dicho los personajes.

Para Unamuno, amante del verbo, las obras, idealmente, deberían ser leídas al público por sus autores, e incluso pensaba que las sociedades obreras deberían tener un lector que cada noche les leyese los artículos de más interés de la prensa diaria. A este respecto recordemos que el joven Ramiro de Maeztu, durante su estancia en Cuba a partir de 1891, se convirtió en lector en una fábrica, actividad que era común desarrollar para entretener la imaginación de los liadores de tabaco, a los que se leía un relato mientras trabajaban.

En consecuencia, don Miguel llegaba a la conclusión de que el cine había de quedar reducido a «su objeto estético propio, que es el de representar las cosas que ocurren sin palabras», relegando en definitiva el cine a un espectáculo de caseta de feria[5].

Aún más interesantes resultan las opiniones del vasco en el otro artículo citado, «La literatura y el cine», en el que pone en duda no sólo que el cinematógrafo sea el séptimo arte, sino ni siquiera que sea un arte por sí mismo. Comentando de forma crítica un artículo del escritor francés Gustave Guiches, titulado «Al margen de la actividad teatral», Unamuno empieza confesando su rotundo rechazo hacia el cine. «Y debo confesar, antes de seguir adelante, que el cine me molesta bastante. Primero a los ojos y luego al espíritu». De nuevo, el argumento esgrimido es la monstruosidad que constituye disociar el gesto de la palabra que lo acompaña, razón por la cual un verdadero literato, artista del verbo, no puede escribir para el cine.

Unamuno considera una barbaridad la creación de argumentos directamente para el cine por parte de un creador de literatura, ya que la literatura

[5] *Unamuno, M. de: «Teatro y cine». Recogido en* En torno a las artes, *Espasa-Calpe, Madrid, 1976, p.p. 23 a 28.*

nada tiene que ver con el cine, y haciendo un juego de palabras afirma que «*película* es lo mismo que "pelleja", y peliculear una obra literaria es despellejarla». Para confirmar la actualidad de esta controversia, me viene a la memoria el reciente debate que han mantenido en televisión Antonio Gala y el director de cine Vicente Aranda en relación con la novela del primero *La pasión turca*, llevada a la pantalla por el segundo e interpretada por la actriz Ana Belén. Al principio de este debate Gala afirmó: «La literatura y el cine no tienen nada que ver».

Este ejemplo es muy oportuno para continuar con otro tema abordado por Unamuno. El de los derechos de autor. Mostrando su desprecio hacia el cine y hacia los aspectos crematísticos de la creación artística decía: «Yo he escrito algunas novelas y cuentos y dramas que no creo que tengan nada de peliculables; pero si a algún cinematografista se le ocurriera sacar de alguno de ellos una película —que yo no iría a ver—, no creería que me debía más que un pintor que hiciese un cuadro representando uno de sus personajes o de sus escenas». Incluso explicaba las razones en que apoyaba esta afirmación al hacer notar que el novelista a quien *peliculan* un argumento obtiene el beneficio de la publicidad que el filme dará a su obra aumentando las ventas. Y aunque pone como ejemplo el estreno en España de la película *Los tres mosqueteros*, que aumentó las ventas de la novela de Dumas, no cabe duda de que el debate en la pequeña pantalla en la vuelta de la popular periodista Mercedes Milá a televisión, habrá producido un fuerte incremento de las ventas del libro de Gala, así como de espectadores en las salas donde se proyecta el filme de Vicente Aranda. El *marketing* ha evolucionado sustancialmente desde los tiempos de Unamuno.

En definitiva, para el escritor —y no olvidemos que estamos todavía en la época del cine mudo— «la literatura no tiene nada que hacer en el cinematógrafo, que puede ser un recurso para sordos que no sepan leer, pero a la vez el cinematógrafo no hará más que estropear el ingenio de los literatos que se quieran dedicar a inventar pantomimas»[6].

Tampoco Ramiro de Maeztu parece ser un entusiasta del cine, y al igual que Unamuno sus comentarios sobre este arte-espectáculo no son excesivamente frecuentes, correspondiendo de nuevo a la época del cine mudo el artículo más extenso que se conoce de este autor.

Dicho artículo, publicado en *Nuevo Mundo* el 15 de mayo de 1913 en la columna «Desde Berlín», se titula «El problema del "cine"», y en él se puede obsevar cómo el periodista parece compartir las objeciones y la falta de confianza en aquel medio que ya hemos visto en Unamuno.

Maeztu reflexiona sobre el cine con ocasión de un viaje a Alemania, donde había encontrado un ambiente muy propicio al estudio del cinematógrafo, ambiente del cual, no lo olvidemos, iban a surgir películas como

[6] *Unamuno, M. de: «La literatura y el cine».* Op. cit. *en la nota anterior, p.p. 29 a 33.*

El estudiante de Praga, obra de Paul Wegener realizada en ese mismo año de 1913, a la que seguiría el año siguiente *El Golem,* del mismo realizador, siendo consideradas ambas antecedente directo del expresionismo alemán. Son los momentos en los que se prepara la aparición de la todopoderosa U.F.A. nacida el 18 de diciembre de 1917 como organismo rector de toda la cinematografía alemana.

Apoyándose en las ideas de Julio Bob, escritor del semanario progresista *Die Hilfe,* Maeztu, que en aquellos momentos se siente enormemente influido por las ideas liberales del socialismo fabiano inglés, considera que el problema del cine no tiene remedio. Cree, como Unamuno, que sólo se puede defender como espectáculo en el caso de que se presente como un documental, mostrando paisajes, ciudades, o la vida de los animales. Pero como soporte de dramas y comedias, el cine estaba irremediablemente condenado al fracaso, porque entonces no hacía más que mostrar acciones humanas sin palabras, y como lo que caracteriza las acciones humanas es precisamente la palabra, al despojar a éstas del verbo «quedan reducidas a meros afectos, a mero movimiento». Y como para Maeztu los afectos no son otra cosa que los instintos, las pasiones, es decir la ambición, la codicia, la sexualidad y la sangre, dramas como *Una noche de amor, La venganza del bandido* o *Los tormentos de la Inquisición,* no tendrán otro efecto sobre el público indefenso que «encender y poner al rojo blanco los afectos del dinero, de la sangre, de la sensualidad». Consumo, violencia, sexo, ¿no nos recuerda esto algo?

Tampoco la comedia se salva, ya que en el cine el efecto cómico se alcanza destruyendo casas, rompiendo cristales o apaleando personas, lo cual no hace sino completar el panorama. Y así, aunque se buscase mejorar la calidad de los filmes mejorando los argumentos, como proponía por entonces la Unión de Autores Dramáticos Alemanes, el problema del cine no tenía solución, ya que «le falta esencialmente la espirituación de la acción, porque le falta la palabra».

Ni siquiera, en opinión de Maeztu, la adaptación al cine de obras maestras de la literatura puede cambiar la situación, y si en algún caso la visión de una de tales obras traspuestas a la pantalla producen un cierto placer —como le ocurrió a él con la visión de *Los miserables* de Víctor Hugo en un cine de Londres— no es por otra razón que por la evocación de los sentimientos que su lectura provocó en otro tiempo[7].

Definitivamente, para Maeztu como para Unamuno, el cine, al menos el cine mudo, no podría ir mucho más lejos que a buscar un público de barracas de feria ajeno a cualquier ambición de emoción estética al faltarle la palabra, medio de transmisión de los más nobles sentimientos en el hombre. No deja de resultar extraño este comportamiento frente al

[7] *Maeztu, Ramiro de: «El problema del cine».* Nuevo Mundo, *Madrid, 15 mayo 1913.*



cinematógrafo de Ramiro de Maeztu, tal vez el más progresista de los miembros de la generación, así como el más viajero y europeo, que desde su atalaya londinense era espectador de excepción de todas las modas y novedades que surgían en Europa. Y más extraño resulta si tenemos en cuenta que a partir de 1930 se generalizó el sonoro, con lo cual el argumento de más peso que había esgrimido contra el cinematógrafo perdía todo su vigor.

En artículos escritos a partir de esta fecha, tampoco se muestra muy proclive a cambiar de opinión respecto a las imágenes en movimiento, ahora sonorizadas, si bien en esta época final cambiará sus argumentos, que en lugar de la consabida ausencia de la palabra, serán ahora la degradación moral y la relajación de las costumbres. Aunque ya no se encuentra un artículo extenso dedicado exclusivamente al cine, se puede espigar en otros, como «Carmen y Fausto», en los que el escritor se dedica a advertir del peligro que para la moral entrañan aquellas películas, cada vez más numerosas, «que no fían el éxito sino a los centenares de mujeres desnudas que hacen desfilar por nuestros ojos», y evidenciando una cierta misoginia se refiere a las vampiresas del cine cuya misión es «perder a los hombres, explotarlos, deshonrarlos, desvitalizarlos y abandonarlos finalmente»[8].

En realidad no es de extrañar esta actitud en Maeztu, y no ya sólo por su evolución política hacia posiciones ultraconservadoras en sus últimos años. Ya en 1912 participaría en una campaña moralizadora en Francia, escribiendo en París un artículo «Sobre el arte inmoral y la pornografía» en el que, aunque defiende la libertad del artista para crear y amparar obras inmorales que sean al tiempo artísticas, considera que éstas deben ser aisladas y separadas de la vida pública. «El arte ha de tener sus templos abiertos y públicos y sus capillas reservadas. La obra inmoral artística, si es artística, tiene, en efecto, derecho a un puesto en las capillas reservadas. A mostrarse en los templos abiertos sólo pueden tener derecho las obras artísticas que se ajustan a la moral corriente».

Es evidente que, desde los lejanos años del primer beso escandaloso en el film *The May Irvin-John Rice Kiss* (1896), las películas interpretadas por aquellas diosas del amor que fueron Theda Bara, Annette Kellerman, Marlene Dietrich o Jean Harlow, no se ajustaban a lo que Maeztu consideraba una moral corriente, y en consecuencia las salas de proyección no deberían ser consideradas templos abiertos del arte, sino reservadas capillas de uso restringido.

Hemos conocido hasta ahora la opinión de dos autores que en el lenguaje de Baroja deberían ser considerados «cinematófobos». A continuación se analizará la de otros dos noventayochistas que, en mayor o menor medida, pueden ser considerados «cinematófilos».

[8] Op. cit. *en la nota (2), p. 93.*

[9] *Maeztu, R. de: «El arte inmoral y la pornografía»,* Heraldo de Madrid, *31 diciembre 1912.*



El primero de ellos es Pío Baroja, que a pesar de no ser decididamente partidario del séptimo arte, tuvo, como enseguida se verá, no pocas relaciones con este medio. Al parecer, sus primeros comentarios sobre cine se remontan a *Paradox, rey,* obra de 1906, donde muestra su falta de entusiasmo por las ferias galantes, «con sus cinematógrafos y sus barracas espléndidas y lujosas». Baroja, hombre de costumbres austeras, confiesa su escaso interés por los espectáculos, a los que sólo acudía de forma ocasional, ya que las multitudes le agobiaban, y tampoco al cine asistía con frecuencia, confesando en 1944 no haber visto más de un par de docenas de películas.

En *Galería de tipos de la época,* comentando una propuesta que le hizo Carlos Arniches para colaborar en obras de teatro, expresaba así su desinterés por los espectáculos y en especial por el cine: «No tenía afición al teatro, ni simpatía por el público ni por los cómicos, ni quería tener más dinero que el necesario para vivir [...] Con el pasar del tiempo he sido menos aficionado a los espectáculos. Creo que no he estado nunca en un partido de fútbol, corridas de toros he visto una de chico y no me gustó nada, en teatros hace más de treinta años que no he estado, y de cine sonoro creo que no conozco más que una película, *El desfile del amor,* y fui a verla por compromiso. Del cine primitivo recuerdo con gusto a Charlot y a Prince (en español Salustiano), a Mary Pickford y algunos más cuyos nombres se me han olvidado»[10].

Resulta extraño que Baroja, un intelectual que veía en la ciencia la única esperanza de la humanidad, no dedique ninguna de sus reflexiones a estudiar el cinematógrafo como un descubrimiento científico, sino como un espectáculo de cómicos y de barraca de feria, lo cual probablemente tuviera que ver con la utilización que desde el principio se hizo del cine como fenómeno de masas y como negocio, olvidando cualquier tipo de planteamiento como progreso tecnológico o como nueva forma de expresión artística, a excepción de algunos intentos como en Francia con el *film d'art,* o en Alemania con el expresionismo.

Sin embargo, lo que sí alcanza a ver Baroja es la importancia que el cine ha de tener en el futuro sobre los comportamientos sociales, influyendo en los comportamientos, en las estructuras familiares, y actuando como elemento básico en uniformación y universalización de la especie humana. Ya en 1918 en *Las horas solitarias* considera que los elementos clásicos de transformación de la sociedad, el libro, la prensa y la escuela, han dejado de ser operativos y apenas producen cambios en los pueblos modernos, habiendo sido sustituidos por la moda, el lujo y el cinematógrafo. «Estas ciudades modernas, que visten a la moda y que tienen la adoración por el lujo, han encontrado la diversión más a propósito para

[10] *Baroja, Pío:* Galería de tipos de la época, *Madrid, Caro Raggio, 1983, p. 198.*

sus gustos: el cinematógrafo. El cinematógrafo impresiona la vista, pero no el espíritu; no hay necesidad de razonar, ni discurrir, con él todo es cortical. A pesar de esto, tal es la cantidad de modernidad que llevan algunas invenciones, que el cinematógrafo será con el tiempo uno de los elementos mayores de divulgación y de cultura»[11].

Pero aún resulta más profético en otras dos obras: *Vitrina pintoresca y La intuición y el estilo.* En la primera de ellas, en el artículo «Los horrores de las antiguas ferias», hace una reflexión sobre la estructura familiar, ya en 1935, que no es sino una premonición de lo que había de ocurrir medio siglo más tarde. «El cinematógrafo es un lugar en la actividad familiar, en esta familia que lleva camino de descomponerse, que ha dejado el hogar sólo porque los dos trabajan en la calle y que tras tomarse unas latas se van al cinematógrafo».

En cuanto a sus comentarios en La *intuición y el estilo,* Baroja parece haber intuido que algún día nos meterían el cine en casa, y sobre ellos parece planear el fantasma de la televisión. «Todo tiende a lo colectivo, y mientras una tendencia no cuenta con masas, no es nada [...] El cinematógrafo es una de las causas laminadoras más fuertes de la sociedad actual [...] Así se nota cómo en las familias más modestas se ha formado la moral de cine y que no hay quien la ataje. La cáscara de la vida quedará como pura decoración, pero nada más; el fondo tendrá mucho de internacional. Todo esto contribuye a la decadencia del espíritu local y al triunfo de lo ecuménico»[12].

Con ser muy significativas las opiniones de Baroja recogidas hasta ahora, hay algo que le hace aún más singular a este respecto, y es su colaboración con el mundo del cine, al menos durante una etapa de su vida, debido a las especiales características de su obra que le han hecho ser definido como un escritor cinematográfico, lo cual le llevó a sentirse más atraído por este medio al que, por otro lado, nunca entregó toda su devoción.

Ya en 1902 o 1903 —el escritor no recuerda la fecha exacta— había sentido la tentación de presentar a la compañía de Ceferino Palencia, en el teatro Princesa, una adaptación de su novela *El mayorazgo de Labraz;* sin embargo aquello no pasó de un intento fallido[13]. Pero será en 1928 cuando Francisco Camacho, un veterano director del cine español, con la ayuda de dos promotores, Durán y Lapetra, constituirá en Madrid la productora «Cide», cuyo primer y único proyecto realizado sería llevar a la pantalla una adaptación de la novela de Baroja *Zalacaín el aventurero.* Al parecer la idea gustó sobremanera al escritor, porque, como dice Juan Uribe-Echevarría en su artículo «Pío Baroja y el cinematógrafo», se podía permitir un gran número de dinámicas y peligrosas vivencias con poco riesgo[14]. Además, junto a otros actores, entre ellos su hermano Ricardo, Pío Baroja

[11] *Baroja, P.: «Elementos de transformación»,* Las horas solitarias, *Madrid, Caro Raggio, 1982, p.p. 259 a 265.*
[12] Op. cit. *en la nota (2), p. p. 64-65.*
[13] *Op. cit. en la nota (10), p. 196.*
[14] *Uribe-Echevarría, Juan: «Pío Baroja y el cinematógrafo»,* Atenea, *Santiago de Chile, noviembre 1931, p.p. 227 a 230. Sobre la filmación de* Zalacaín el aventurero, *Cfr.: Utrera, Rafael:* Op. cit. *en la nota (2), p.p. 67 a 70;* Quesada, Luis: *«Pío Baroja y el cine»,* Nueva Estafeta, *Madrid» n.° 31-32, junio-julio 1981, p.p. 60 a 67.*

encarnó el papel de «Jabonero», un oficial carlista lugarteniente del cura Santa Cruz.

A partir de este momento, la posición de Baroja respecto al cine se va a suavizar y de cinematófobo poco agresivo pasará a ser cinematófilo tibio. Aunque el rodaje de *Zalacaín* tuvo lugar en el verano de 1928, la película no se estrenó en el cine Avenida de Madrid hasta el 1 de marzo de 1930. Pero justo un año antes, el 24 de febrero de 1929, se proyectaron algunas escenas del filme en el cine Palacio de la Prensa, en una sesión de cine-club organizada por la *Gaceta Literaria*.

En esta sesión Giménez Caballero, director de la revista, consiguió que Baroja leyera unas cuartillas en las que condensaba buena parte de sus opiniones sobre el cine y donde la problemática cine-literatura pasaba a tomar un destacado protagonismo. Es precisamente en este discurso donde Baroja acuñaba los términos «cinematófilo» y «cinematófobo» como grupos antagónicos en los que se dividía el mundo artístico y literario, y así mientras los primeros esperaban del cine algo así como el Santo Advenimiento, para los segundos a base de tantas películas «iremos al caos, al abismo, a la obscuridad de la noche cineriana». Es, como se puede ver, un debate parecido al que planteaba Umberto Eco en su obra de 1965 *Apocalípticos e integrados* respecto a las nuevas formas de cultura como el cómic o la televisión.

Por su parte, Baroja exponía su posición intermedia con un simpático simil biológico: «Yo, la verdad, no soy de los cinematófilos incondicionales; quizá no he cogido el amor a la pantalla a tiempo y me ha pasado con el cine como con la bicicleta y con el fútbol. Tampoco soy cinematófobo. En esto, como en muchas cosas, me siento un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón». Entre las cosas que le atraen del cine cita su dinamismo y su aire de algo nuevo, rápido, sin tradición y un tanto bárbaro, pero lamenta que siempre aparezca mezclado con una retórica insoportable y con una adoración al lujo y al dinero que le resultan repulsivas.

No obstante, resulta evidente que su percepción del cine es ahora más sólida y lo considera como algo importante, como algo que produce un cambio generacional. «El cinematógrafo es una murga, un hito, una piedra miliar, un Dios Término». Pero lo que sin duda constituía el núcleo de sus cavilaciones sobre la cuestión, era como ya se ha dicho, la comparación entre la literatura y el cine: «Hoy por hoy, el cine es un arte híbrido, mixto de mediana literatura y de buena fotografía. El cinematógrafo, para perder su hibridez, para hacer algo original, necesitaría no deshumanizarse [...] El ideal del cineasta sería, sin duda alguna, hacer un cine inocente, fenomenológico, que no tuviese relación con el cine primerizo, impregnado de literatura venenosa»[15].

[15] *Pérez Merinero, Carlos y David: «En pos del cinema», Antología de* La Gaceta Literaria, Anagrama, *p.p. 135 a 138. Esta cuestión ha sido también estudiada por Rafael Utrera y Luis Quesada en sus obras citadas.*

Sin embargo, no es esta la primera ocasión en que Baroja habla de cine y literatura; en 1927 *La Gaceta Literaria* había publicado un artículo del escritor vasco en el que trataba de restar importancia a los argumentos en las películas con estas palabras: «En el momento actual del cinematógrafo, lo más importante me parecen los actores y la técnica cinematográfica; lo menos importante, el argumento y la literatura. Yo no sé las posibilidades del cine, pero creo que la literatura no lo fecunda [...] El cinematógrafo es una cosa diferente a la literatura; algo más popular, más colectivo, más cortical, menos individualista, y menos tradicional e histórico»[16].

Poco después, en febrero de 1929, justo en la frontera entre el cine mudo y el cine sonoro, en una entrevista con Suárez Guillén para *Popular Films*, Baroja profundiza en esta diferencia entre la literatura y el cine que debe desarrollar cuanto le es específico y no apoyarse en las novelas cuyo éxito radica en la profundización psicológica, aspecto que Baroja ve muy difícil de transplantar a la pantalla. «La mayoría de las películas son novelas gráficas. Naturalmente, el cine tiene las ventajas y los inconvenientes de lo exclusivamente gráfico. La novela no podrá nunca competir con el film en descripciones objetivas; como el film no podrá competir con la novela en lo que sea subjetivo o psicológico. Lo subjetivo necesita explicaciones a veces prolijas, y estas explicaciones salen fuera del cuadro de la cinematografía». No hay que olvidar, insisto, que cuando Baroja vertía estas opiniones, todo el cine que se había visto en España era cine mudo[17].

La perspicacia del escritor le lleva a comprender que el cine triunfará por sí mismo y no por la ayuda de la literatura publicada. De hecho el número de películas que han triunfado con guiones escritos expresamente para la pantalla es abrumadoramente mayoritario respecto a las adaptaciones de obras de la literatura universal a la pantalla, si bien estrenos como el que ha tenido lugar recientemente en Madrid, *Vania en la calle 42*, realizada en Estados Unidos por Louis Malle y basada en la obra de Antón Chejov *Tío Vania*, que es un prodigio de sensibilidad en el que se mezclan teatro, cine y literatura, son un buen motivo de reflexión.

Zalacaín el aventurero tuvo un éxito relativo a pesar de que Metro Goldwyn Mayer compró los derechos de exhibición. De hecho, la productora Cide no volvió a realizar película alguna. Por el contrario, el ambiente cinematográfico que Baroja había vivido le predispuso a escribir una pequeña obra, *El poeta y la princesa* o *El cabaret de la Cotorra verde*, que subtituló «Novela-film» y está fechada en julio de 1929. En ella, el escritor realiza una especie de guion cinematográfico para su publicación, o bien, la versión literaria de una película. Se hace patente el uso de la técnica cinematográfica, apareciendo los *flash-backs*, las secuencias de planos largos y

[16] *Baroja, P.: «Nuestros novelistas y el cinema»,* La Gaceta Literaria, *Madrid, 15 diciembre 1927.*

[17] *Suárez Guillén, A.: «Hablando con D. Pío Baroja. Lo que dice el autor de Zalacaín el aventurero»,* Popular Films, *nº 144, 2 febrero 1929. En un reciente artículo publicado en* El País *se anunciaba la recuperación por parte de la Filmoteca Nacional de* El misterio de la Puerta del Sol, *la primera película sonora del cine español realizada por Francisco Elías en 1929 con el sistema Phonofil, un método pionero creado en los Estados Unidos por Lee de Forest. Cfr.: Palou, Josep: «La Filmoteca recupera la primera película sonora de la historia del cine español»,* El País, *Madrid, 25 enero 1995.*



cortos e incluso la numeración de las escenas que le sirven como gramática visual para marcar la longitud de los planos, los *racords* etc.[18].

Si a cuanto hasta ahora se ha dicho se añade el estilo propio de Baroja, análisis descriptivo, caracterización de los personajes, especialmente de los secundarios o de «reparto», amor por la aventura, definición de los paisajes y los decorados, se comprenderá por qué la crítica ha destacado siempre las grandes posibilidades cinematográficas de la obra barojiana, habiendo sido comparado por su sobrino Pío Caro Baroja con el guionista italiano Cesare Zavattini. No obstante, la identificación de las características que podrían ser consideradas cinematográficas en las novelas del escritor, exigiría una extensión muy superior a la que aquí nos hemos propuesto. Así pues, nos contentaremos con dejar planteada la cuestión[19].

Pero sin duda, el verdadero «cinematófilo» de la generación, aunque eso sí, de tardía vocación, es José Martínez Ruiz, «Azorín». Su primer artículo sobre la cuestión, «Andanzas y lecturas. El cinematógrafo», se remonta a 1921 y apareció en las páginas de *La Prensa*. Posteriormente, publicaría otros artículos en los años 1927, 1928, 1940 y 1941, pero será en la década de los cincuenta cuando Azorín descubriría el cine como objetivo prioritario de sus reflexiones y como activo descanso al final de su intensa vida intelectual.

La primera experiencia cinematográfica del escritor, al menos la primera que él mismo relata, es la película de la expedición de Shackleton al Polo Sur. Leyendo sus comentarios, se tiene la impresión de que Azorín, en un primer momento, pensó como el resto de sus compañeros de generación que el cine no era sino un entretenimiento, más o menos culto, cuya más alta misión educativa era «hacernos vivir durante una hora, sin dejar nuestra ciudad, en tierras remotas y fantásticas». Esta posibilidad del cine de poner en contacto a los pueblos, sacándolos de su aislamiento, le sugiere la curiosa idea de que si Kant hubiese vivido en su tiempo, y hubiera en Konigsberg un cinematógrafo, aquel hombre metódico y de ordenadas costumbres, «se hubiera creado una nueva costumbre: la de ir todas las tardes, cronométricamente, a presenciar la proyección de una película». No sabía que, con el paso de los años, aquella reflexión se convertiría en su norma de conducta.

Sin embargo, aparece ya aquí una de las ideas que siempre preocuparán a Azorín, como a Unamuno, con respecto al cine, y es su relación con el mundo del libro, con la literatura. Considera el levantino que, en la evolución humana, el cine vendrá a representar algo similar a lo que constituyó el descubrimiento de la imprenta, e incluso yendo más lejos que el simple designio científico, afirmará que «no hay ningún libro que tenga la fuerza de sugestión de este espectáculo vivo y lleno de movimiento». Y aunque el

[18] *Quesada, Luis: «Pío Baroja y el cine»,* Nueva Estafeta, *Madrid, n° 31-32, junio-julio 1981. En las páginas 65 y 66 de su artículo hace este autor un interesantísimo análisis de* El poeta y la princesa *desde el punto de vista cinematográfico.*

[19] *Para el estudio de estas cuestiones podrían recomendarse las siguientes obras: Aguado, A.S.: «Baroja, un cine por hacer»,* Cinema Universitario, *Salamanca, n° 4, 1957, p.p. 32 a 37; Caro Baroja, Pío: «Dos boinas: la de Pío Baroja y la de Cesare Zavattini, argumentista»,* Claridades, *Méjico, 17 enero 1954; Delgado Casado, Juan:* Bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica, *Arco Libros, 1993; Duque, Aquilino: «La novela en el cine»,* Papeles de Son Armadans, *1960, n° 53; Quesada, Luis:* Op. cit.; *Santos Fontela, César: «Cien años de soledad»,* Informaciones de las Artes y de las Letras, *28 diciembre 1972; Uribe-Echevarría, Juan:* Op. cit.; *Utrera, Rafael:* Op. cit.; *Villegas López, Manuel: «Baroja y el cine»,* Índice de Artes y Letras, *Madrid, n° 70-71, 1954, p. 29.*

propio Azorín constata el aumento día a día de la afición a este entretenimiento, es curioso señalar que desde el ya lejano año de 1896 en que la Maison Lumière había presentado el nuevo espectáculo en las fiestas de San Isidro de Madrid, desde aquel «Salón Maravillas» instalado en la glorieta de Bilbao por los empresarios aragoneses, señores Jimeno, en 1921 no había en la capital, siempre según el levantino, más de quince o veinte salas de proyección, algunas «verdaderamente elegantes»[20].

Van a pasar seis años hasta que José Martínez Ruiz vuelva a tratar del cine. Por esa época, 1927, el escritor se ocupa con insistencia del teatro. Ese interés, que se inicia en 1926, va a dar lugar a obras teatrales como *Judith, Old Spain* (1926), *Brandy, mucho brandy, Doctor Death, de 3 a 5, El segador, La arañita en el espejo,* o *Comedia del Arte* (1927), pero también producirá en Azorín el efecto del crítico que reflexiona sobre el proceso creativo teatral, los mecanismos del nacimiento de la obra en la mente del autor, los conceptos del espacio escénico, y ese neologismo, «superrealismo», que acabará cristalizando en su novela de 1929 *Superrealismo,* más tarde titulada *Libro de Levante.*

No es fácil decir si es antes el huevo o la gallina, si fue el nuevo modo de expresión el que inspiró a Azorín el «superrealismo» y con él una nueva forma de concebir la literatura de manera más teatral, o por el contrario fue esta nueva visión más plástica, más de actor, más «superrealista», la que le hizo interesarse por el cine. En cualquier caso, no cabe duda de que, como señala Díez Mediavilla, para Azorín el cine y el teatro comparten no sólo el mismo público, sino un mismo marco de referencias estéticas. Preocupado por lo que de novedoso en el arte dramático se hace en Europa, conoce las propuestas de Gaston Baty, de Pirandello y de Gautillon, pero también las experiencias literarias de André Breton y las novedades fílmicas de Jean Cocteau y Giraudoux.

Fundiendo todas estas experiencias, construirá una nueva realidad estética que definirá como superrealista y que encuadrará en un amplio campo referencial. «De la filosofía de William James y Bergson a la apología de lo inconsciente que predica Andrés Bretón, por ejemplo, hay una inmensa distancia y esa línea tan extensa puede resultar el radio de un círculo que abarque todo el superrealismo»[21].

Este campo referencial constituirá la base de la propuesta azoriniana de renovación teatral, pero de que esta propuesta encontraba su inspiración y modelo en los avances y descubrimientos del cinematógrafo no dejan lugar a dudas tres artículos publicados por Azorín en 1927: «El cine y el teatro», «La situación teatral» y «Opiniones de Gaston Baty». Hablando de enormes progresos del nuevo arte, valoraba el empeño y el esfuerzo de aquellos profesionales, investigadores y directores artísticos en lograr nuevos efectos,

[20] *Azorín: «Andanzas y lecturas. El cinematógrafo»,* La Prensa, *5 junio 1921.*
[21] *Díez Mediavilla, Antonio: «Cine y teatro superrealista en «Azorín»;* Análisis Azorinianos-4, *Fundación Cultural CAM, Alicante, 1993.*



«en captar la luz, en adueñarse de las sombras, en aprehender —después de haber aprehendido el mundo físico— el mundo fantástico, magnífico de lo irreal y de lo subconsciente»[22].

Sin embargo, de toda esta borrasca teatral, de todo este en parte sorprendente interés, que llevó a Azorín a embarcarse en una aventura de dudosos resultados, de todo ese entramado de relaciones entre autores, empresarios, novelistas, actores, dramaturgos, discusiones sobre la renovación teatral y sobre las nuevas relaciones espaciotemporales en el mundo del espectáculo —que ya le habían interesado en 1901— lo que parece mantenerse a flote es su interés por el cine. Este interés se particularizará en un nuevo artículo un año más tarde, «El séptimo arte», en el que de nuevo la literatura sustituye al teatro en su diálogo con el cine, que cada vez cobra más protagonismo en las preferencias de Azorín[23].

Aparecido en *La Prensa* (15 abril 1928), el artículo tiene como base e inspiración un libro editado por Alcan cuyo título, *El arte cinematográfico,* muestra bien a las claras la sintonía de Azorín con el medio. Al parecer esta obra, editada en tres pequeños tomos, impresionó gratamente a Azorín y no es de extrañar al ver que recogía monografías sobre el cine de personajes tan interesantes como André Maurois, Abel Gance, o el biógrafo de Marcel Proust, Léon-Pierre Quint.

Como decíamos, en este artículo se dedica Azorín a comentar las opiniones de los escritores sobre el cine, en la línea de las reflexiones de Baroja sobre «cinematófobos» y «cinematófilos», que el levantino sustituye por los epígrafes «La hostilidad» y «La comprensión». Entre los hostiles destaca a Anatole France y a su amigo Pío Baroja, y aún yendo más lejos generalizará diciendo que los escritores son hostiles al cinematógrafo, al que llamará el arte mudo (estamos en 1928).

El argumento que aduce para esta afirmación es bastante similar al que postulaba Maeztu, en el sentido de que el cine lanzaba sus mensajes a las pasiones y no al intelecto o a la razón. Según él, lo que los escritores veían en la pantalla no eran más que absurdas ficciones, comedias del peor gusto, y en general expresiones de lo más vulgar, tosco y desabrido. Como contrapunto, señalaba el contrasentido de que no se hubieran llevado al cine novelas tan apropiadas para la «cortina blanca» como las de Valle Inclán o las de Pío Baroja.

Pero Azorín, que es un «cinematófilo», encuentra no pocas razones para la comprensión. Para ello vuelve de nuevo a las relaciones del cine con la literatura: «Nacido a la vida el cinematógrafo para reproducir la realidad, fatalmente, inevitablemente, debía tender a plasmarse, a moldearse, sobre artes ya existentes [...] debía ir a buscar, para iniciarse en la vida, la novela y la comedia». Ahora bien, estas afirmaciones le producen una cierta

[22] *Azorín: «El cine y el teatro», «La situación teatral», «Opiniones de Gaston Baty»,* ABC, *26 mayo, 2 junio, 1927.*

[23] *Aún estrenaría Azorín alguna obra teatral más, como* El Clamor, *en colaboración con Muñoz Seca (1928), que constituiría un gran fracaso obteniendo críticas muy duras.*



desazón, porque intuye que el cine puede ser una forma de expresión, un arte independiente y si forzosamente debe reproducir la acción de una novela, su existencia será precaria y mezquina. En consecuencia, postula que el cinematógrafo debe desarrollarse independientemente del arte literario, utilizando sus propios recursos artísticos, de los que el teatro y la novela no pueden disponer, y acudiendo al misterioso mundo del subconsciente. «Es indudable que, en lo porvenir, sólo el mundo de las formas, de la luz, de las sombras, de las líneas, lejos de toda intriga literaria, ha de ofrecer el séptimo arte materia para sus creaciones»[24].

El interés de Azorín por las películas parece estar sometido a impulsos inesperados, a largos ciclos en los que las ideas sobre el cine desaparecen de su mundo, para reaparecer repentinamente con mayor intensidad. Pero lo más curioso es que, cuando retoma la cuestión, lo hace utilizando los argumentos que años antes había expuesto, desarrollándolos en términos muy similares a como lo había hecho en la década anterior.

En 1940 y 1941 aparecen, en la revista cinematográfica *Primer Plano,* sendos artículos, «El encanto de la luz» y «El primer gesto», donde Azorín expone sus ideas del cine como arte de la luz. En el primero de ellos pone en boca de un personaje, Joaquín Mascarat, sus propias reflexiones, procedimiento que repetirá en el segundo, dando ahora el protagonismo a un actor y a un realizador de cine, César Casas y Joaquín Vélez, quienes dialogan sobre un proyecto de filme en el que el protagonismo de los actores y su prestancia anuncian uno de los aspectos que más van a interesar al escritor en sus futuras reflexiones sobre el cine. Así mismo, aparece en estos artículos por primera vez un tema muy querido por Azorín como es la pintura, ahora en relación con el séptimo arte. Y es precisamente a través de Rembrandt, mago de la luz, como el levantino pone en relación la luz de los cuadros con la luz de la pantalla. Otros pintores como Guido Reni, Leonardo da Vinci y Claudio Lorena, algunos de sus artistas favoritos, aparecen citados también en estos artículos[25].

Habrían bastado los escritos hasta ahora comentados, para considerar a Azorín como uno de los escritores de su época más interesados por el cine, y sin embargo, será a partir de los 77 años cuando se sentirá apasionadamente atraído por el mundo del séptimo arte, hasta el punto de que el cine ha sido considerado en el monovarense como una pasión de senectud.

Es la década de los cincuenta, especialmente los años 1950 y 1954, la época en que aparecen más y mejores artículos sobre la cuestión, así como sus recopilaciones en sendos libros, *El cine y el momento* y *El efímero cine,* donde se concentran algunos de sus más interesantes comentos respecto al arte de la pantalla.

[24] *Azorín: «El séptimo arte»,* La Prensa, *15 abril 1928.*

[25] *Azorín: «El encanto de la luz» y «El primer gesto»,* Primer Plano, *n° 2 y 30, 27 octubre 1940 y 11 mayo 1941.*

En marzo de 1950 publica un artículo, «Teatro y cine», en el que, siguiendo su habitual método de poner en boca de algún personaje sus propias opiniones, hace explicar a Arnaldo Albert cómo hacía un cuarto de siglo —la época del superrealismo— que no acudía al cine, por el que curiosamente afirma haber sentido una cierta ojeriza. Habría sido su pasión por Dostoievski la que le habría llevado de nuevo a la oscuridad de las salas para ver «El gran pecador», película inspirada en la novela *El jugador* del escritor ruso. Aquello había sido una revelación que le devolvería nuevamente a su amor por el cine como cuenta Arnaldo Albert: «Yo me encontré con un arte maravilloso al enfrentarme con el cine: los actores eran admirables: prodigiosa la constitución de la época. La emoción que he experimentado ha sido hondísima»[26].

Esta es pues la razón, expuesta por el propio escritor, de su redescubrimiento del cine en 1950, momento a partir del cual confiesa que dedicaba la mañana a la lectura y la tarde, desde las tres, al cine. «Suelo ver diariamente dos obras»[27].

No obstante, a partir de este momento olvidaremos los aspectos cronológicos. Azorín está ya en la última vuelta del camino, su universo íntimo está ya completamente construido, y en consecuencia sus opiniones no habrán de sufrir ya las oscilaciones debidas a las contingencias temporales.

¿Cuál es la esencia del cine para Azorín? Como todo cuanto es, como todo cuanto existe, el cine encuentra su esencia en el tiempo. Es éste un arte cuyo objetivo prioritario, casi único, es la fijación del momento para, a través de la sucesión de los momentos, reproducir la vida. Para Laín Entralgo, el instante ofrece tres notas destacadas al espíritu de Azorín: su fugacidad, su aislabilidad y su repetibilidad.

El sentido de lo fugaz es lo que lleva a Azorín a escribir *El efímero cine;* la aislabilidad del instante no puede tener mejor expresión que la instantánea fotográfica; la repetibilidad de los instantes es la esencia de la técnica cinematográfica, es el ver volver azoriniano. El cine es el momento, y el momento lo resume todo. Así explica este sentimiento: «El tiempo, en el cine, se resuelve todo en momentos; todo es momentáneo en el cine [...] En el cine nos embarga la sensación de la inestabilidad y de la fugacidad de la vida [...] El cine apacigua el ánimo, nos desentendemos de la obsesión del ayer y de los cuidados del mañana»[28].

Como el tiempo, el espacio es ilimitado en el cine. Esta es otra característica del cine que entusiasma a Azorín, porque en él se dispone de la universalidad del espacio que no aparece limitado como en el teatro, sino que, en un instante podemos pasar de un lugar al más lejano, haciendo al espectador dueño y señor de lo real y lo irreal.

[26] *Azorín: «Teatro y Cine»,* La Prensa, *26 marzo 1950.*
[27] *Azorín: «El cine en Madrid»,* La Prensa, *1 octubre 1950.*
[28] *Azorín:* El Cine y el Momento, *Biblioteca Nueva, Madrid, 1953, p.p. 5 y 6.*

Espacio y tiempo combinados dan lugar al movimiento, que es la esencia del cinematógrafo, y junto a ellos la luz completa los elementos que Azorín considera básicos en el cine. En algunos momentos estima la luz como el elemento fundamental del cine, en particular cuando, como artista plástico, pone en relación el cine con la pintura, y esta luz ya no es sólo un elemento físico, sino un estado de ánimo. «Lo que yo pretendo resolver es un maridaje entre la luz crepuscular y los estados intermedios de la conciencia. En la fábula que yo trame habrá de expresarse esa alianza íntima de una luz especial y de una espiritualidad indeterminada». Por el contrario, en otras ocasiones, nos advierte contra la superstición de la luz, porque a pesar de que no hay nada tan bello como la luz, no debemos creer que sea éste el único elemento del cine, sino que sirve para resaltar los rostros expresivos y bellos de los actores, así como sus cuerpos jóvenes y altivos.

«No os hartéis, queridas actrices, de pedir primeros planos. Y ya sabéis vosotras que cuando se tiene escultural arranque del brazo hay que colocarse de canto. ¡Cómo resbala la luz en la morbidez!»[29].

Antes de continuar, conviene señalar que a pesar de su indudable amor por el cine, no hay que esperar encontrar en Azorín a un teórico del medio, a un estudioso con carácter enciclopédico. En el monovarense el cine, como tantas otras cuestiones a lo largo de su obra, tiene el aroma de las pequeñas cosas, de los primores de lo vulgar. Aquellas capillas oscuras y recogidas que son las salas de proyección inspiran a Azorín sentimientos de serenidad y ternura, una poética que podríamos llamar familiar en la que los actores, como Carmen Sevilla o José Isbert, se convierten en alegres compañeros del final de su viaje. No busquemos pues estudios sobre procedimientos del color, el *travelling*, o la noche americana, sino que antes bien disfrutemos de sus comentarios y reflexiones, a veces tan tiernos e ingenuos como en aquella ocasión en que, refiriéndose a un filme mudo sobre la expedición al Polo Sur del sueco Shackleton, se quejaba de que la película se podría haber hecho mejor, porque «¡Ni siquiera sabemos los grados de temperatura en aquellos desiertos parajes![30].

Y ya que se ha hablado del cine mudo, hagamos alguna referencia a la palabra en el cine, en la visión de José Martínez Ruiz. En un capítulo de *El cine y el momento*, no se explica Azorín cómo, después de tantos años de cine parlante, se retorne al cine mudo. Esta reflexión surge a la vista de una película en la que se oía en *off* la voz de Fernando Rey, lo cual le producía una incómoda sensación de escamoteo.

Pero donde mejor se aprecia el valor que otorga a la voz, es en sus comentarios sobre los doblajes. Será una espléndida película de Stanley Donen, *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, 1952), la que le dará la

[29] *Azorín: «El encanto de la luz»,* Primer Plano, *n° 2, 27 octubre 1940;* El efímero cine, *Afrodisio Aguado, 1955, p.p. 51-52; «Clave del cine II»* ABC, *7 junio 1957.*

[30] *Azorín: «Andanzas y lecturas. El cinematógrafo»,* La Prensa, *5 junio 1921. Este aspecto humano y un poco superficial de la visión del cine en Azorín, es también tratado por Antonio Bestard Fornís: «Azorín ante el cinema»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n° 226-227, Madrid, octubre-noviembre 1968, p.p. 413 a 422.*



ocasión para reflexionar sobre los tiempos heroicos del nacimiento del cine sonoro, con aquella tragicómica historia de doblaje magistralmente interpretada por Gene Kelly y Donald O'Connor en clave de comedia. Azorín es decididamente partidario de los doblajes, que no desmerecen en absoluto del idioma original, porque «la voz es necesaria; el tono, las inflexiones, tienen su expresividad, su elocuencia, que nos hechizan». En cuanto a los especialistas del doblaje, considera maestros de las voces a Hugo Donarelli y Julio López Cañedo[31].

De todas las aportaciones a la realización de una película, los actores constituyen para Azorín el factor esencial. Así se lo confirmaba el propio escritor a Marino Gómez Santos en una entrevista concedida a *Foco:* «El cine, para mí, son los actores; voy al cine para ver a los actores, y veo una película tres o cuatro veces». Y aunque en «El cine en Madrid» —tras afirmar que el cine no es el séptimo, sino el primer arte— vacila en sus preferencias entre el argumento y los protagonistas —los «cineastas»— acaba inclinándose por estos últimos. Y no es de extrañar.

El maestro, que fue siempre una persona tímida, fue al mismo tiempo un gran observador, y en su senectud aquel arte nuevo, que discurría en una sala oscura, en un entorno que permitía observar sin ser observado, le permitiría disfrutar del enorme placer del *voyeur.* Así, Azorín podría dedicarse a contemplar, una y otra vez, las expresiones; a sorprender emociones reveladoras del alma humana: la perversidad, la avaricia, el amor, el odio. De hecho, él mismo confiesa que al entrar en un cine no reparaba casi nunca ni en el nombre de la película ni en el de los actores, y en 1950 insistía en que, después de haber visto unas ciento cincuenta obras, apenas conocía el nombre de algunos actores. Se verá enseguida cómo esta situación cambió en el curso de tres o cuatro años.

Azorín se entusiasmaba con la expresión de los rostros. «En el rostro radica, principalmente, la expresión: en la frente, en el sobrecejo y entrecejo, en los ojos, en la nariz, en los labios con sus comisuras, en el mentón». Pero tampoco olvidaba ni dejaba de observar las manos, los hombros y toda expresión corporal. Por ello, recomendaba a los actores tener siempre a la vista una fotografía de la estatua de Laocoonte, en la que Lessing estudiaba no ya la expresión, sino la medida de la expresión. Actuando así, de forma reflexiva, el actor, sin público, podrá ser dueño de sí mismo, con lo cual vendría a cumplir la máxima de Diderot de que el arte del actor no es inspiración sino reflexión.

Y si entre los contribuyentes a la producción de un film destacaba a los actores, entre los actores destacaba sin titubear a los norteamericanos, a pesar de que, sin olvidar a Poe o a Longfellow, no consideraba a aquella nación muy dotada para el arte. Con sorpresa, al ir descubriendo el cine,

[31] *Azorín: «Los doblajes»,* ABC, *26 febrero 1954; «Hugo Donarelli»,* El Cine y el Momento, op. cit. *p.p. 103 a 106.*

iría también constatando la inmensa calidad de los actores de este país. «Incesantemente se producían actores perfectos, consumados. Cada papel encontraba su actor: la adecuación era irreprochable, en la edad, en el físico, en los modales, en los movimientos, en la expresión»[32].

Azorín se sintió entusiasmado con el *star-system* americano, y dedicó artículos completos a sus actores. Y si en su artículo «El cine en Madrid» decía desconocer a la mayoría de los protagonistas de los filmes, negándose a hacerles publicidad, para lo cual los nombraba sólo con iniciales, sólo tres años más tarde en El *cine y el momento y* en artículos de la época demuestra un gran conocimiento de los grandes actores de Hollywood. Aunque ya en 1921, en «El séptimo arte», había dedicado su atención a Charlot, considerando a Charlie Chaplin un soberano y maravilloso artista al que consideraba como un moderno Molière, será entre 1953 y 1954 cuando el escritor expresará su admiración por los nombres míticos de la cinematografía USA.

Entre las actrices americanas destaca a Claudette Colbert, de origen francés, a la que recuerda en «Tempestad en la cumbre» (*Thunder on the hill,* 1951); Greer Garson; Olivia de Havilland, intérprete de *La heredera* (*The heiress,* 1949), película que al parecer vio cinco o seis veces, y a quien comparaba con Joan Fontaine como inigualables intérpretes de la modestia; Ava Gadner. Pero sobre todas, recuerda a Greta Garbo, la maravillosa actriz de *La dama de las camelias,* en quien dice que la materia es anulada por el espíritu, y que alcanza su mayor idealidad cuando aparece vestida de negro. Tampoco hay que olvidar a la mexicana María Félix, que para Azorín, con su hermosura y su arte, podría emular a la Venus de Milo.

En cuanto a los actores, cita a Clark Gable; a Cary Grant, que en *Hogar dulce hogar* (*Room for one more,* 1951), le da la oportunidad de hacernos conocer hasta qué punto parecía incompatible en 1953 el hombre español con la cocina «¿Puede un caballero —dice Azorín— adobar unas tortas, freír unos huevos, sin merma de su dignidad? Lo que es natural, corriente, en los Estados Unidos, ¿podrá serlo en otro país?»; Douglas Fairbanks y Ralph Richardson, que le llevan a reflexionar sobre la medicina; Spencer Tracy, cuya espléndida película *La costilla de Adán (Adam's rib,* 1949) le hace escribir un capítulo sobre Balzac y la justicia; Errol Flynn, con su recreación de un Don Juan alegre (*El burlador de Castilla*, 1948); Montgomery Clift, al que admiró en *La heredera* y *Un lugar en el sol* (*A place in the sun,* 1951).

Sin embargo, sus actores favoritos son Gregory Peck, Gary Cooper y Walter Pidgeon. El primero de ellos fue quien le recuperó para el cine en 1950, con su interpretación del personaje de Dostoievski en *El gran pecador*

[32] *Azorín: «Azorín habla para Foco»,* El séptimo cine, *p. 151; «El cine en Madrid»,* La Prensa, *1 octubre 1950;* El efímero cine, *p.p. 51-52-16;* El cine y el momento, *p. 18.*

(*The great sinner,* 1949). «En todos sus papeles este actor es admirable; posee naturalidad; representa propiamente; fluye de su persona —y esto es importante en los actores— viva simpatía». También le recuerda en *El mundo en sus manos* (*The world in his arms,* 1952), y en *Almas en la hoguera* (*Twelve o'clock high,* 1949) obra en la que, para el escritor, alcanza su plenitud.

En Walter Pidgeon veía al caballero, al hombre mundano y elegante, a quien bastaba salir de la escena andando con distinción, de espaldas, en *La dinastía de los Forsyte (That Forsyte woman,* 1949), para fascinar a Azorín. Y si en Walter Pidgeon encontraba el tipo de caballero de ciudad, en Gary Cooper descubrirá el tipo del caballero en el pueblo. Este será el actor que sustituirá a Pidgeon en sus preferencias.

Y es que al alicantino, a quien seducen los pueblos, Cervantes, el caballero de la triste figura y La Mancha, veía en Gary Cooper un manchego y un defensor de causas perdidas. Es decir, Azorín veía en el gran actor americano una reencarnación de Don Quijote. «Gary Cooper ha nacido en Albacete, o en Villarrobledo, o en Quintanar, o en Tomelloso; es netamente manchego. Su figura es ésta: alto, cenceño —sin escualidez—, la cara alongada, expresiva la boca, largas las finas manos». Este actor es, para la mirada cansada y sabia de nuestro escritor, el arquetipo del hombre de bien en lucha contra los malvados del mundo. El ciudadano por excelencia[33].

Del resto de actores y actrices destaca a algunos italianos como Amadeo Nazari, Vittorio de Sica o Silvana Mangano y también algún francés como el extraordinario realizador y actor cómico Max Linder, injustamente olvidado, o a Jean Marais en su interpretación de *Carmen*. Pero son sobre todo los actores de su país por los que siente un especial interés. De las actrices, sus preferencias se dirigen a Sarita Montiel «insuperable en hermosura y simpatía», Aurora Bautista, Carmen Sevilla, Ana Mariscal, Conchita Montes y Amparo Rivelles, y en cuanto a los actores elogia a Tony Leblanc en *La Revoltosa*, a Fernando Fernán Gómez, cuyo temperamento de artista es «fino, flexible, multiforme», al singular e inolvidable Pepe Isbert de *Cuentos de la Alhambra*, y a Fernando Rey. Tampoco hay que olvidar a los actores de la América hispana, además de María Félix, como Dolores del Río, Libertad Lamarque y Carlos Arruza[34].

Demostrando su escaso interés por los aspectos técnicos del cine, Azorín se refirió en muy escasas ocasiones al director de las películas, figura fundamental en su realización. En alguna ocasión se planteará el problema de la autoría de una película entre el guionista y el director, y aunque no consigue resolverlo, expresa al menos cuál es en su opinión la función básica del director, que no es otra que la de saber en cada momento cuál es el verdadero «punto indivisible» de la película que está rodando, en el

[33] *Azorín:* El Cine y el Momento, *p.p. 9-22-54-97-50-65-125-157-159-176-30-47 79-93;* El efímero cine *61-52; «El cine en Madrid». Sobre Gary Cooper Cfr. «Gary Cooper»,* El cine y el momento, *p.p. 79 a 84.*

[34] *Azorín:* El cine y el momento, *p.p. 70-85-139-163-167-57-9-137-153;* El efímero cine 52*; «La ciencia y el cine»,* ABC, *5 febrero 1954; «El guionista y el director»,* ABC, *17 febrero 1954; «Clave del cine I»,* ABC, *6 junio 1957.*

sentido de saber dar al actor, al ambiente, al relato, el espacio vital y estético justo y necesario.

En cualquier caso, parece evidente que no eran los afanes del realizador una gran preocupación del escritor, que en su artículo «El Director» contenido en *El cine y el momento,* para explicar cuales sean sus funciones y objetivos, remite al lector al libro de Alexandre Arnoux, *Du muet au parlant* (París, 1946). Hay sin embargo al respecto, un punto de vista interesante en Azorín. Aparte del dominio de la técnica, de los procedimientos, del tráfago de los estudios, que al levantino no le interesan en absoluto, cree que ninguna preparación puede ser más interesante para el director de cine que el estudio de las ciencias naturales.

Muchos años antes se había levantado poco antes del amanecer con una lamparita y su libro de notas, para observar y anotar los poéticos y mágicos efectos cambiantes de las primeras luces del día. Eso mismo recomienda a los realizadores: estudiar las ciencias que obligan a la observación mediante la cual se puede saber si lo que se está rodando corresponde en todos sus detalles a la vida misma.

En cuanto a directores concretos, apenas aparecen algunos nombres en sus ensayos, entre ellos los de Jean Cocteau, Cecil Blount de Mille, Georges Meliès, Edgar Neville y José Luis Sáenz de Heredia, al que considera el mejor realizador español[35].

¿Cuáles son las películas que le gustan a Azorín? Azorín es un enorme consumidor de películas, es un *filmóvoro.* Ya se ha visto cómo afirmaba que en muchas ocasiones entraba en el cine sin saber lo que iba a ver y que había visto algunas películas más de seis veces. De hecho, apenas habla sobre los géneros fílmicos a pesar de que debió conocerlos todos. En 1953, es decir, a los tres años de haberse renovado su interés por el cine, decía haber visto unas seiscientas películas, o lo que es lo mismo, más de una cada dos días, aunque también reconoce que algunas no las entendía y entonces se impacientaba y se marchaba antes del final.

En unas entrevistas que le hizo Jorge Campos, Azorín aseguraba que la película que más le había gustado era *Hedda Gabler* (*The velvet touche,* 1948) aunque no hay muchas más referencias a esta película. Sí que se encuentran por el contrario muy favorables comentarios a *Solo ante el peligro (High noon,* 1952), el espléndido *western* de Fred Zinneman que inauguraba una nueva época en el género, y al que Azorín consideraba «una de las más bellas películas que hayan pasado por las pantallas». También consta que vio otras dos películas del oeste igualmente interpretadas por Gary Cooper, *Dallas, ciudad fronteriza (Dallas,* 1950), y *Tambores lejanos (Distant drums,* 1951), lo cual junto algunos comentarios, por

[35] *Azorín: El* cine y el momento, *p.p. 9-19-21-95;* El efímero cine, *p. 154; «Clave del cine I», «El guionista y el director».*



ejemplo en «La ciencia y el cine», permite suponer que pudo sentirse atraído hacia el género por excelencia del cine USA.

Azorín disfrutó con los musicales como *Cantando bajo la lluvia, El gran Caruso* (1951), o *La Revoltosa*, con las películas de ambiente exótico o de aventuras como *El mundo en sus manos (The world in his arms,* 1952), *Objetivo Birmania (Objetive Burma,* 1945), y sobre todo *El ladrón de Bagdad (The thief of Bagdag,* 1939), el delirante sueño oriental interpretado por Sabú, cuyas primeras escenas le hacían pensar en un lienzo del Veronés. También se interesó por los dramas y los romances como *Rebeca (Rebeca,* 1941), o *Ana (Anna,* 1951), donde la bella y arrepentida Silvana Mangano le hace reflexionar sobre los seres contemplativos y las vanidades del mundo, así como por el cine español o de ambiente español, *El capitán Veneno* (1950), *Cuentos de la Alhambra* (1950) y *El alcalde de Zalamea* (1953). Las películas históricas, al igual que le pasaba con los cuadros de historia decimonónicos, le parecían confusas y trasnochadas, aunque disfrutaba con algunas recreaciones de otras épocas como *Si Versalles pudiese hablar* y *Moulin Rouge* (1953)[36].

Pero el único género cinematográfico que tendría el honor de ser tratado independiente, como tal, por Azorín, sería el genero policíaco.

No obstante, como en las películas del oeste, la anécdota, el relato, la aventura, la investigación, son trascendidas por el pensamiento crítico de Azorín, que trasladará la reflexión al terreno del problema moral. Para él, *Brigada 21* (*Detective Story,* 1951) es la película policíaca por excelencia, un «modelo de bello conjunto armónico», aunque tiene la sensibilidad para darse cuenta de que aquello es más que una historia policíaca. En realidad, tanto *Solo ante el peligro* como *Brigada 21* son dos filmes que se enmarcan en lo que se ha llamado el *western y* el *thriller* psicológico, y por eso entusiasmaron a Azorín, que buscaba en sus personajes, arquetipos. Eso es precisamente lo que ve en el detective James McLeod, interpretado por Kirk Douglas, un hombre que encarna el deber a ultranza y que sacrificará todo al cumplimiento inexorable del deber. «Ha existido, en el curso de la película, una transición: pasamos del simple análisis de un carácter al planteamiento de un grande y perdurable problema moral»[37].

Esto es lo que Azorín buscaba, y encontraba, en el cine.

Como secuela directa del cine policíaco, otro género tuvo gran éxito en la filmografía americana. Me refiero a las películas de juicios y jurados, a las que también prestó su atención, dedicando al tema un capítulo, «Los tribunales», en *El cine y el momento* (p. 175). Destaca entre estas películas *La costilla de Adán (Adam's rib, 1949)* cuya problemática del enfrentamiento entre los dos miembros de un matrimonio de magistrados, Spencer

[36] *Campos, Jorge:* Conversaciones con Azorín, *Ed. Taurus, Madrid, 1954; Azorín:* El cine y el momento, *p.p. 107-80-82-91-58-31-35-161-70-139;* El efímero cine, *p. 152; «La ciencia y el cine»; «Clave del cine II».*

[37] *Azorín:* El cine y el momento, *pp. 77-113 a 116. En el capítulo de esta obra «Películas policíacas», hace el autor una interesante comparación entre la intriga —la «incógnita»— policíaca, y dos obras de Galdós,* La incógnita y Realidad. *Pero estas novelas aportan trascendencia e idealidad que faltan en las películas policíacas.*

Tracy y Katherine Hepburn, por la defensa que hace la mujer de su vida profesional frente a su vida conyugal, debió sin duda impresionarle. También menciona otras dos películas, *Un lugar en el sol* y *Justicia complicada*, cuyo argumento pone en relación con los conceptos de derecho y equidad en Balzac.

Todas estas películas, las veía Azorín en alguna de las ciento veinte salas con que Madrid contaba en 1950, según él mismo nos cuenta en «El cine en Madrid»: «Hay en Madrid ciento veinte cines; los hay que dan una proyección diaria, y los hay de sesión continua. De estos últimos, unos comienzan a las diez de la mañana y funcionan hasta la una de la noche; otros comienzan a las cuatro de la tarde, en los días festivos, a las cinco en los laborables y actúan hasta la misma hora de la una. Cuentan todos con locales cómodos, limpios. En invierno tienen calefacción y en verano están, como se dice, "refrigerados".»

El cine es para la multitud, afirma Azorín. De hecho, su opinión respecto al público del cine no es muy positiva, creando una clara jerarquía entre la colectividad en el teatro, que es público, y la colectividad en el cine, que es multitud: «Obras y obras del cine son como tragadas por las fauces de la multitud: nos embarga la sensación de la inestabilidad de las cosas y de los hombres». Tal vez era injusto el escritor con aquel público multitudinario que acudía al cine a soñar, a vivir hermosas aventuras, a creer que todavía había tiempo para la felicidad[38].

Un nuevo y último enfoque de la cuestión es la relación que encontraba entre el séptimo arte y otros más antiguos.

Empecemos con la literatura. El maestro consideraba idéntica la misión histórica y social de la imprenta y el cine: por un lado, potenciar la cultura; por otro, avivar las pasiones malsanas y la frivolidad. Sin embargo, demostrando su fascinación por el cine, afirmaba que ningún libro podía alcanzar la fuerza de sugestión de este espectáculo intenso y pleno de movimiento.

De esta relación entre el cine y el libro surge su interés por los guiones y los guionistas. Y si, como ya se ha visto, decía en algún momento que el cine debía ser independiente de la literatura, en «La ciencia y el cine» (1954) escribía: «El cine es literatura; si no es literatura no es nada». Más explícito se muestra, no obstante, en otro artículo aparecido en *ABC* pocos días después del anterior, «El guionista y el director», donde ya no es el cine, sino el guion cinematográfico, el que es literatura, y esto es ya incuestionable desde la aparición del «cine parlante», según Azorín, que ve, en las acotaciones del guion, la frontera entre los dominios del guionista y del director [39].

En alguna ocasión se ocupó el pequeño filósofo de rastrear la aparición del cinematógrafo en el mundo de las letras, citando unos párrafos de

[38] *Azorín:* El efímero cine, *p.p. 13-25-26.*

[39] *Azorín: «Andanzas y lecturas»,* La Prensa, *5 junio 1921; «La ciencia y el cine», «El guionista y el director»,* ABC, *5 y 17 febrero 1954.*



Entre naranjos, obra de Blasco Ibáñez de 1900 —ya se vio cómo Unamuno se refería al nuevo espectáculo en 1896—; sin embargo, consideraba más interesante «la infiltración callada, clandestina».

Pero donde se hace más interesante, más creativa, la reflexión de Azorín sobre el cine y la literatura, es en lo que Antonio Bestard llama las «excursiones literarias», esa recurrencia a los autores clásicos que le inspira aquel universo de imágenes en movimiento.

Así, verá una película en cada comedia de Lope, un pensamiento de Leopardi en *Solo ante el peligro* de Gary Cooper, o una paisana de Quevedo en Aurora Bautista.

Ahora bien, cuando más azorinianas son las opiniones de Azorín sobre esta cuestión, es al hablar de Maquiavelo. Para él, Nicolás de Maquiavelo es la clave del cine italiano. Es el florentino un hombre, como el alicantino, preocupado por el paso del tiempo, por el pasado y el presente. Recuerda Azorín unas cartas familiares del autor de *El príncipe,* que traduce, y en las que se lee: «Paréceme que todos los tiempos vuelven, y que nosotros, los hombres, siempre somos los mismos». Es este el eterno ver volver azoriniano, la interminable danza de los átomos, la fascinación por las nubes, siempre iguales y siempre diferentes, el eterno repetirse del pasado en el presente. Eso es lo que ve Azorín en las películas históricas. Mejor aún, en todas la películas[40].

Ya se ha hablado de cine y teatro en Azorín, al analizar su primer interés por el séptimo arte en la década de los veinte, en relación con su época «superrealista». Por otro lado, el interesante artículo de Antonio Díez Mediavilla constituye una completa aportación y a él remito al lector.

Hay por el contrario un tema poco estudiado y por el que siento un particular afecto, como es el de la plástica en el escritor, específicamente el cine y las artes figurativas en este caso, con el que vamos a terminar.

Dijo Azorín en alguna ocasión que ante el cine se sentía «como un rústico ante una pinacoteca», lo cual puede servir como introducción a este atractivo tema que, según creo, no ha sido tratado más que por Rafael Utrera en su ya citada obra *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo.*

Ya en 1940, en su artículo «El encanto de la luz», se encuentran referencias a Leonardo da Vinci, Rembrandt, Claudio de Lorena y Guido Reni, poniendo en relación la luz del cuadro y la luz de la pantalla como elemento básico en estas dos formas de expresión artística. Años más tarde, acudirá de nuevo a Reni y a Rembrandt para expresar la emoción de la luz del alba y la luz del atardecer en su artículo «El último Don Juan» (*ABC*, 28 julio 1950).

Pero será en sus dos libros sobre cine donde aparecerán sus más sugestivos comentarios. Así, en su artículo «Greta Garbo», incluido en *El efímero*

[40] *Azorín:* El cine y el momento, *p.p. 141-83-85-87-76.*

cine (p. 61) al referirse a la «divina», en quien la materia es anulada por el espíritu, habla del lenguaje de las manos, y se pregunta si Greta Garbo, al igual que otros actores, no habrá estudiado en los museos de pintura la mímica y los ademanes de los personajes retratados. «Dos o tres veces, en esta película, acciona Greta con el índice erecto, imperativo, como algún personaje de Vinci, el San Juan del Louvre, por ejemplo. Con Vinci, nos sitúa Greta en una civilización refinada».

Azorín, que se sintió siempre atraído por el debate sobre el realismo y el naturalismo, y por la controvertida figura de Zola, se mostró en general opuesto a la inclusión de lo que consideraba escenas repulsivas en las novelas de los naturalistas, y esta característica se acentuó en la senectud, propugnando frente a las crudezas naturalistas las suaves calidades de Murillo. «Sea nuestra norma, en el cine, el cuadro de Murillo, en el Louvre, *La cocina de los ángeles.* Tan reales son los ángeles que cocinan, guisan, como los personajes —dos caballeros y un religioso— que contemplan la escena, y como otro religioso suspenso en el aire, arrobado»[41].

Hay una curiosa obsesión en el Azorín cinéfilo que no es fácil encontrar en épocas anteriores. Se trata de la fascinación que parece sentir por las joyas de las damas, o más concretamente por sus anillos y sortijas. De hecho, en *El cine y el momento* (p. 97) se incluye un capítulo «La sortija de Claudette» en el que entreteje una vaporosa ensoñación en la que se mezclan las manos de Claudette Colbert en su papel de religiosa en *Tempestad en la cumbre (Thunder on the hill,* 1951) con las del filósofo del siglo XVI Erasmo en el retrato pintado por Holbein que se encuentra en el Louvre, siendo el nexo de unión, un punto en lo espacio-temporal, los anillos que lucen esas manos, un símbolo de poder y belleza y por tanto un símbolo de lo efímero. Una *vanitas.*

«Erasmo, en el retrato de Holbein, que figura en el Louvre, está de perfil; escribe; en su mano izquierda se ven tres sortijas [...] Dos de las sortijas de Erasmo ostentan piedras. ¿Qué piedras son ésas? ¿Casan o no con el color en el traje de Erasmo? Esas dos piedras son: una magnífica esmeralda, un soberbio rubí [...] En otro retrato de Erasmo, también por Holbein, que se encuentra en la Pinacoteca de Parma, Erasmo está de medio lado; aparece escuálido, escurrido; en la misma mano izquierda, con los dedos ligeramente separados, no hay sortija alguna [...] ¿Se las quitaría Erasmo cuando más viejo?»

Hay varios ejemplos más, pero acabaremos con un pintor que representa en su vejez lo que el Greco en su juventud. En mi tesis doctoral *Estética y artes figurativas en la literatura de la generación del 98; 1898-1914* puede verse cómo este escritor con alma de pintor, tuvo, a partir de 1936, un artista favorito que parecía colmar sus anhelos de espiritualidad:

[41] Ibid., p. 63.



Rembrandt[42]. Y a pesar de que prácticamente todas sus referencias al mismo son posteriores a 1936, con su estancia en París y sus visitas al Louvre, su amor por este pintor parece venir de lejos. En *El cine y el momento* (p. 187) desvela el secreto.

Azorín, observador impenitente, psicólogo aficionado, se sentía atraído por los personajes de reparto, esos personajes a veces magistrales que no obstante se mantenían siempre en segundo plano. «Siempre, en el cine, observo con curiosidad los personajes secundarios: en un salón, en una sala de fiestas, en la calle, en un teatro». En la dirección de estos personajes ve un buen motivo para que el realizador demuestre su maestría en la composición, esa misma maestría que Rembrandt poseía, tanto con el dominio de la luz como en el de la organización de sus cuadros, como es el caso de su *Lección de anatomía*, en el que el levantino encuentra un perfecto dominio de la construcción pictórica y una magistral utilización del matiz psicológico en los siete alumnos que asisten a la dirección del doctor Deymann. Y entonces Azorín revelará el secreto de su amor a Rembrandt, que es el secreto del amor a su infancia, a su pasado, a sus recuerdos: «Este cuadro de Rembrandt lo estuve yo viendo desde niño —reproducido en oleografía— en casa de un tío mío, médico eminente. Luego, he visto en París, en el Louvre, los dos cuadros de Rembrandt en que aparecen los *Discípulos de Emaus:* lección de luz, lección provechosa al director de cine».

Aunque menos que la pintura, también el arte escultórico aparece en relación con sus comentarios sobre el cine, llegando a afirmar que el arte del actor cinematográfico está más próximo a la estatuaria que a la pintura.

Ya se vio cómo recomendaba a los actores tener siempre a la vista una imagen del Laocoonte del Vaticano, mientras en el mismo capítulo de *El efímero cine,* «Los cineastas», compara a María Félix (M.F. la llama) con la Venus de Milo, al tiempo que, entusiasmado con la belleza de la actriz mexicana, recuerda unas palabras del escultor Auguste Rodin, al que considera un cincelador de bellas mujeres. Y un mago capaz de captar el instante efímero de la suprema hermosura de la juventud, podríamos añadir: «La verdadera juventud, en la pubertad virginal, aquella en que el cuerpo, henchido de savia nueva, se condensa en su esbelta altivez y parece a la par temer y desear el amor, ese momento apenas dura sino algunos meses»[43].

Hemos llegado al final. Azorín, llevado por su absoluto convencimiento de la instantaneidad, de la volatilidad del cine, dio por hecho que las imágenes que él contemplaba no las verían las generaciones futuras, y que las pocas que se salvaran, a costa de múltiples precauciones, no constituirían sino un documento para los eruditos y no un placer para la multitud. Las

[42] *Bernal Muñoz, J.L.:* Estética y artes figurativas en la literatura de la generación del 98 1898-1914, *Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1994.*

[43] *Azorín:* El efímero cine, *p.p. 49-52.*

filmotecas no vendrían a remediar nada, porque las películas llevan implícita su propia condena. «No dirá nada una película exhumada en una filmoteca al cabo de sesenta, cien años. Será una mera curiosidad histórica. No podrá entrar en íntimo contacto con la sensibilidad —ya otra sensibilidad— del contemplador. La película ha captado el momento, con lo sutil, etéreo de la vida, y es víctima también, aún con grandes actores, de ese momento».

Creo que, afortunadamente, en esto el maestro se equivocó. Hoy la tecnología nos permite tener la filmoteca en casa, con copias en perfectas condiciones, y el público de todas las edades se sigue emocionando con *Casablanca* e intrigándose con *El halcón maltés*. Al final del siglo XX el cine ha invadido nuestras vidas, se nos ha metido en casa y nos ha impuesto pautas de conducta. Ha servido, como decía Azorín, para lo mejor y lo peor. Pero de lo que no cabe duda es de su vitalidad y su vigencia.

José Luis Bernal Muñoz





Entre decir y hacer, Julio Cortázar

La editorial Alfaguara ha editado en tres volúmenes, introducidos y recopilados, respectivamente, por Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski, *Obra crítica* de Julio Cortázar, conjunto de ensayos, artículos y reseñas no recogidos por su autor en un libro. El primer tomo publica el ensayo, hasta ahora inédito, *Teoría del túnel,* escrito en 1947, cuya importancia fundamental en el desarrollo del pensamiento estético y vital de Cortázar es analizada por Yurkievich en su prólogo. El segundo volumen recoge una amplia selección de trabajos también anteriores a la publicación de *Rayuela.* Alazraki, en su prólogo, sitúa estos textos en las circunstancias en que se escribieron y los relaciona con la obra de Cortázar. El tercer tomo recopila textos escritos posteriormente a la publicación de *Rayuela.* La introducción de Sosnowski no sólo esclarece el carácter e intención de dichos textos, sino que, a mi juicio, debido a su análisis sistemático y abarcador, puede también leerse como el verdadero prólogo a toda esta *Obra crítica.* Las siguientes páginas pretenden defender la extraordinaria importancia que muchos de estos ensayos tienen no sólo en la trayectoria literaria de Cortázar, sino en la lúcida órbita del pensamiento estético hispanoamericano. De ahí que, además de un análisis, mi lectura quiere ser una celebración.

Una de las constantes fundamentales de la creación literaria contemporánea está en el hecho de mirarse a sí misma con implacable ojo indagatorio. Cierto escritor contemporáneo siente cada vez con mayor urgencia la necesidad de interrogarse sobre el instrumento de trabajo que maneja y, por consiguiente, de descubrir la auténtica significación de la actividad creativa. Esta significación viene dada por el rabioso esfuerzo del autor por estar presente en la obra que realiza y por la insistencia de éste al lector para que la lectura no suponga un paréntesis en la vida del que lee,

una especie de burbuja bloqueante o aisladora, sino una de las formas supremas de intensificar la propia vida. Para Cortázar, tanto el ejercicio de la lectura como el de la escritura son modos complementarios y activos de existir y no bellas petrificaciones de la realidad. Así pues, para el autor argentino, la característica primordial de la noción de contemporaneidad está constituida por la búsqueda de inmediatez en este doble sentido: mayor presencia de la persona en la escritura y, por ende, mayor compromiso de ésta en la lectura para alcanzar un espacio propicio de encuentro entre lector y escritor o, puestas así las cosas, entre un hombre y otro hombre. El trabajo crítico de Cortázar busca dilucidar las maneras diversas que ha aplicado el escritor contemporáneo para dejarse ver en lo que escribe y cómo estas maneras han espoleado al lector, incitándolo a salir de su pasiva condición de individuo que se conforma con tener un libro en las manos y pasar sus páginas sumisamente, sólo participando en la lectura con reacciones emocionales esporádicas para expresar gusto o disgusto, distracción o aburrimiento. Las reflexiones teóricas de Cortázar no pretenden llevar a cabo una valoración estética de movimientos, obras y autores para subrayar sus meritorios logros, ubicándolo según el proceso histórico e indicando las aportaciones de esta o aquella obra a dicho proceso; la visión crítica es, ante todo, el trampolín que le impulsa hacia su propia escritura. En este sentido, el análisis crítico le sirve al escritor argentino para justificar la práctica de su escritura, para orientarla y no perder la dimensión vital que propugna en sus reflexiones.

Viendo en conjunto estos tres volúmenes, se descubre que el pensamiento teórico de Cortázar y sus realizaciones prácticas vienen marcados de manera decisiva por *Teoría del túnel,* obra de constitución sistemática, organizada en base a una sucesión de epígrafes, a través de los que Cortázar desarrolla acumulativamente su visión de la novela moderna. La estructura formal de *Teoría del túnel,* debido a su división en capítulos, refuerza el sentido unitario de la obra y hace pensar que fue concebida para ser publicada en un libro, tal como aquí se nos presenta. Escribe Yurkievich que «*Teoría del túnel* es en parte —lo presumo— un desprendimiento de esa enseñanza que Cortázar impartió en Mendoza. Presupongo que de los apuntes preparatorios de sus cursos proviene una buena dosis del contenido». Este carácter didáctico justifica cierta sensación reiterativa de observaciones y hace que algunos epígrafes sirvan tan sólo a modo de introducción del siguiente para que los alumnos, al recordar la lección del día anterior, pudieran retomar el hilo de las exposiciones de Cortázar. *Teoria del túnel* gira en torno a tres reacciones creativas de la modernidad que, complementándose, forman el eje sobre el que se mueve la necesidad creadora del siglo XIX y fundamentalmente de la primera mitad del nuestro. El

romanticismo, el surrealismo y el existencialismo suponen para Cortázar las aportaciones vitales de la literatura moderna. En tal sentido, el escritor argentino se dedica a explicar cuáles son estas aportaciones, en qué consisten y por qué han conseguido que el escritor de nuestro siglo se diferencie de manera cualitativa del escritor de los siglos XVIII y XIX. Como iremos viendo, *Teoría del túnel* establece ya, coherentemente, los conceptos teóricos fundamentales de Cortázar y perfila con nitidez algunas de las características claves de su escritura de madurez. Por lo tanto, los ensayos posteriores a esta obra suponen, leídos hoy, una confirmación de los puntos de vista defendidos en ella, que sólo matices y puntualizaciones la rectifican. Así pues, considero que la lectura de los ensayos posteriores a *Teoría del túnel*, fundamentalmente aquellos dedicados a la novela, no deben de ningún modo aislarse de las ideas mantenidas en este ensayo. Por consiguiente, sólo el aire didáctico pudo aconsejar a Cortázar su no publicación. Esta sospecha está alimentada por «Situación de la novela» *(Obra crítica/2)*, ensayo escrito tres años después de *Teoría del túnel*, en el que Cortázar insiste en las mismas ideas sobre la novela, pero ya sin las divisiones formales y las repeticiones de contenido que estructuran aquél. Al respecto de esa obra señala acertadamente Yurkievich que «consiste a la vez en el análisis genético de un nuevo modelo de novela y en un alegato en su favor. Posee la doble condición de crítica analítica y de manifiesto literario».

Teoría del túnel es un contundente empeño por explicar la extrema insatisfacción de cierta parte de la literatura contemporánea. Al exponer los motivos de dicha insatisfacción, Cortázar lleva a cabo el análisis de la novela anterior al siglo XX, contemplando sus propuestas y resultados, tanto desde el lado mismo del que escribe como del que lee. De este modo, el libro como instrumento espiritual y como medio entre lector y escritor es el principal generador del inconformismo radical en el que desemboca nuestro siglo. Las diversas concepciones del libro a lo largo de la historia moderna van modificando tanto la manera de acercamiento del lector al objeto libro como el uso que el escritor hace de él, hasta culminar en un rechazo desesperado del libro como molde expresivo. Se trata, sobre todo, de analizar la relación escritor-libro y, por consiguiente, escritor-lector y lector-libro. En este sentido, el libro como simple receptáculo sin más influencia extraliteraria irá siendo sutilmente cuestionado por los diversos planteamientos ante la página en blanco y las crecientes, aunque contradictorias, exigencias del escritor que, no se olvide, es también lector. Así en los siglos XVII y XVIII, el libro fue visto como depositario de las ideas generales de una época, espejo con estuche que aspiraba a reflejar arquetipos universales. De este modo, el escritor casi estaba relegado a ser el amanuense de ese espíritu global y cuyas aportaciones se reducían a matices,



tonos... En el XIX, el libro, sin ser radicalmente cuestionado, empieza a considerarse en sus comienzos como un testimonio y guardador de la consciencia individual del hombre. Se trata de dejar en el libro las huellas de un espíritu, no del espíritu. Esta actitud de rebeldía se expresa en dos opciones fundamentales: la blasfemia y la preocupación social histórica. Esta última, debido al aplastante apostolado de Victor Hugo y Charles Dickens, decae en formas estereotipadas e ineficaces, tanto social como literariamente. Esta especie de agotamiento desembocará en la literatura de tesis y en la concepción del libro como fin estético. Flaubert propicia la despersonalización en la novela y Mallarmé en la poesía. Sin embargo, según Cortázar, ya las cosas no vuelven a ser lo mismo. Escritores como Valle-Inclán, Kafka, Gabriel Miró y otros, aunque no cuestionan el objeto libro, sí sienten sus limitaciones y, según Cortázar, «los acosa la oscura intuición de que algo excede sus obras, de que al cerrar la maleta de cada libro hay mangas y cintas que cuelgan por fuera y es imposible encerrar». Si Mallarmé y Flaubert veían culminado el sentido de sí mismo en un libro, estos autores no. Esta insuficiencia de la escritura la expresarán abiertamente el dadaísmo y el surrealismo. En estas manifestaciones no deben verse actitudes pueriles. Según Cortázar, «el desprecio hacia el libro marca un estado agudo de la angustia contemporánea, y su víctima por excelencia, el intelectual, se subleva contra el libro en cuanto éste le denuncia como hacedor de máscaras». Estamos ya en la década de 1910, ante dos tipos de creadores, sólo coincidentes en sus maneras exteriores. Estos dos tipos son: el que existe para escribir (tradicional) y el que escribe para existir (rebelde). El escritor conformista es el que también Cortázar llama tradicional y que, por mucha preocupación extraliteraria, social o histórica que tenga, no cuestiona el formato libro. En definitiva, su visión del mundo es verbal y estética. Así, refiriéndose a Balzac, el escritor argentino observa que «en ningún momento se advierte que el idioma literario le ofrezca problemas de enunciación, y es que él ha sacrificado ya todo problema que no sepa posible de resolución con los medios a su alcance». El libro sigue siendo el fijador de ideas y sentimientos. Está pensado para durar y visto de manera sagrada. Así, la enciclopedia es un «altar laico». El escritor rebelde, sin embargo, desmitifica el libro, muestra abiertamente la insuficiencia de su formato para expresarse e, incluso, se burla de él. Como consecuencia de esto, en la década de 1910 comienza una nueva concepción de la literatura, en la que la persona desea estar plenamente en lo que escribe[1]. Oponiéndose a toda inmanencia verbal, esta década muestra los primeros grupos para quienes escribir no es más que un recurso. Apunta Cortázar que «numerosos escritores llegan a la 'literatura' movidos por fuerzas extraliterarias, extraestéticas, extraverbales, y procuran mediante la

[1] *Dirá Morelli mucho más tarde en* Rayuela: *«Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre» (cap. 79).*



agresión y la reconstrucción impedir a todo precio que las trampas sutiles del verbo motiven y encaucen, conformándolas, sus razones de expresión». El escritor de vanguardia huye del uso estético de la lengua y se sitúa en la inaugural intemperie de una zona en la que la enorme tradición del mero decir ya no le satisface y su necesidad de intervención en lo que dice aún no está definida. Atrapado entre el decir y el hacer, el escritor rebelde busca que ambos verbos dejen de ser incompatibles para que vida y literatura se interpenetren. El escritor contemporáneo sigue trabajando con la misma herramienta que el tradicional por la comodidad de la ley del mínimo esfuerzo. El lenguaje es útil es este escritor porque es la forma más inmediata de expresión, a diferencia de la música y la pintura. Se puede exprimir eficazmente para un propósito no literario, sin temer al fracaso, ya que no es el triunfo estético lo que a estos escritores les interesa, sino resolver o expresar sus angustias e inquietudes. Este escritor no cae en la puerilidad de creer que el escritor tradicional no alcanzaba sus propósitos, sino que las necesidades del hombre actual van mucho más allá de un cumplimiento estético. La literatura fragmenta al hombre y ahora se busca su totalidad. De ahí la insuficiencia del ámbito estético, ya que hay dimensiones humanas no reductibles a la estética. Este hombre total tiene «consciencia clara de que debe elegir antes de aceptar» la tradición. «La etapa destructiva se impone al rebelde como necesidad moral». Éste sabe que la consecución de la libertad viene dada por alguna forma de agresión hacia lo literario. «Esta destrucción de formas tradicionales tiene la característica propia del túnel; destruye para construir». Se ha visto con frecuencia a esta agresión como un intento perverso de aniquilar a la cultura occidental, cuando en realidad es una reconstitución de las bases creativas: «lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación». Estas transformaciones de orden cualitativo, donde la dimensión vital del hombre deja de supeditarse a los dictados de la inercia artística, se refrendan para Cortázar, sin lugar a dudas, en la visión surrealista. De ésta, el escritor argentino lleva a cabo una lectura conmovedoramente responsable, desechando aquellos elementos superfluos y extravagantes de dicha visión convulsa; elementos que con tanta frecuencia han sido aprovechados por la crítica más rígida y los escritores más miopes para desdeñar lo verdaderamente humano de las propuestas surrealistas y sus tan necesarias ambiciones vitales. La lectura de Cortázar al respecto es acogida por algunos, en este final de siglo, especialmente en España, con abierta gratitud, debido a la esterilidad creativa de ciertas corrientes poéticas de ahora y las insostenibles premisas teóricas que las sustentan, ya que, para defender pseudocríticamente la palpable impotencia de su creatividad, descalifican de plano el sentido de la

vanguardia —sin tener en cuenta que hubo muchas vanguardias, con propuestas muy disímiles entre sí— y, sobre todo, sin saber separar el trigo de la paja. Es decir, sin lograr ver que estas reacciones, fundamentalmente la surrealista, fueron antes dignos intentos de enriquecer la realidad humana que productos estéticos intachables. Por lo que digo, la penetrante mirada de Cortázar sobre este fenómeno vuelve a actualizar con radicalidad la idea de que si la escritura sirve para algo es para ayudarnos a vivir. De ninguna manera estoy sugiriendo una vuelta calcada a las maneras vitales y estructuras verbales surrealistas —el mismo Cortázar se encarga de no proponerlo—, sino tratando de exponer la necesidad de no caer en la trampa de desconectar la escritura de la vida o, más exactamente, de no olvidar que si la vida no debe dejar de estar en el poema, el poema tampoco debe dejar de influir en la vida. Es esta fluencia, este intercambio entre hombre y lenguaje, la lección que Cortázar nos transmite al enseñarnos el surrealismo en su forma más alta: «El surrealismo no es un nuevo movimiento que sigue a tantos otros (...) Surrealismo es ante todo concepción del universo y no sistema verbal». Lo verbal es mero instrumento. De ahí que en el plano de la práctica no haya diferencia entre la ejecución de un poema y, por ejemplo, la contemplación de una mujer. En 1948, un año más tarde de las reflexiones insertadas en *Teoría del túnel,* Cortázar escribe en un corto pero preciso texto de reconocimiento a la figura de Antonin Artaud, que era a la vez su propia obra, que «vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea —como tan pocas veces— un vivir»[2]. Esta frase ya está señalando hacia uno de los aspectos más definitorios e inaplazables de ciertas propuestas de la novela moderna: la necesidad de actuar en lo que se dice o, mejor dicho, la urgencia de intervenir en la realidad desde la escritura misma. Estamos, según Cortázar, en un encuentro con la inocencia y no con el primitivismo: «surrealista es ese hombre para quien cierta realidad existe, y su misión está en encontrarla». Inocencia entendida como dimensión humana y no como herencia cultural. El poema surrealista nunca es un discurso, sino imágenes amplificadas. La escritura es entendida como una forma de liberación. A pesar del agotamiento que produjo la actividad extralibresca propugnada por el surrealismo, su cosmovisión existencial —y no sólo los hallazgos a modo de recursos formales que, a partir de entonces, ha asimilado la poesía posterior— será recogida por un grupo de novelistas que Cortázar denomina «poetistas», a través de un paulatino proceso de aproximación a lo poético que lleva a cabo la novela moderna. Esta cosmovisión no puede desligarse de ninguna manera de la necesidad de acción, y es esta necesidad la que primero acucia a los poetistas y, posteriormente, a los existencialistas. Son estos últimos, para Cortázar, como veremos luego, los que con más acierto consiguen congeniar escritura y

[2] *«Muerte de Antonin Artaud»,* Obra crítica /2.



acción. Sin embargo, sin los logros en este campo de los poetistas, los escritores existencialistas, seguramente, no hubieran alcanzado soluciones más factibles de actuar en la realidad que las llevadas a cabo por el poetismo. Escribe Cortázar en «Irracionalismo y eficacia» (1949, *Obra crítica /2*) que «el surrealismo ha retrocedido —tal vez debiera decir: ha evolucionado— a posiciones hedónicas, renunciando después de no pocos escándalos a un salto en la acción que resultaba, dado sus métodos, prematuro».

Así pues, en la segunda parte de *Teoría del túnel* y en «Situación de la novela» (1950, *Obra crítica /2*) —ya iremos viendo las matizaciones que este segundo ensayo hace al primero— Cortázar rastrea los pasos que la novela moderna ha ido dando hasta desembocar en la consecución de la visión poética de lo narrativo. En este sentido, sin dejar de lado el análisis temático de los diversos períodos novelísticos, la aportación central de Cortázar, a mi juicio, está en la exposición de este proceso que culmina en el buceo por un ámbito eminentemente poético de la novela del primer tercio del siglo. Dicho desarrollo, para Cortázar, se lleva a cabo desde el lenguaje mismo. Lenguaje que ya en el poetismo conseguirá desmontar la superestructura racional en la que lo narrativo venía hasta entonces apoyándose. La novela es una conquista verbal de la realidad. De ahí que, en una primera etapa, se ocupe de lo que hay fuera del hombre en respuesta a su necesidad de nombrar: nombrar es apresar la cosa. Sólo cuando viene la duda de este conocimiento externo, el hombre empieza a mirar hacia sí mismo. Así, en un principio, podemos considerar a Edipo contemporáneo nuestro, debido a sus oscuras intuiciones y premoniciones. Sin embargo, la diferencia entre la literatura antigua y la nuestra está en el proceso que se lleva a cabo para alcanzar tal o cual estado anímico o psicológico. Esquilo nos presenta hecho a Edipo, no nos enseña el por qué de su carácter, su mecanismo interior. La literatura moderna nos muestra este proceso que forma un carácter y lo analiza. Pero Cortázar no busca explicar la evolución de la novela desde sus formas, sino desde sus estrategias a fin de llegar al conocimiento del hombre. La estrategia fundamental responde a la adecuación verbal para recoger los fondos prelógicos e intuitivos del ser humano. Con tal de sacar a la superficie tales zonas oscuras del hombre, el lenguaje debe crear las operaciones necesarias para no quedarse en la mera enunciación racional de aspectos que escapan al ámbito de lo lógico. El lenguaje, entonces, quiere dejar de traducir y busca convertirse en la piel misma de lo que se dice, de lo que se intuye y, sobre todo, de lo que, al intuirse o pensarse, no se dice. Es necesario que en el lenguaje vibren de manera palpable nuestras intuiciones, nuestra discontinuidad emocional, el extravío de nuestro propio pensamiento. De modo que el lenguaje de la novela moderna va, inicialmente de manera oscura, tanteando hasta amol-

darse a la respiración misma del hombre, desbaratando la noción de género literario y, por ende, ensanchando la noción de la realidad. Según Cortázar, el estilo de un novelista, a partir del XIX, viene dado por dos usos idiomáticos: el científico y el poético. El científico es enunciativo o nominativo y el poético se puede expresar de una forma muy evidente (metáfora, imagen, ritmo de frase, pausa, silencio...) y de una forma menos evidente: se trata aquí de crear aura novelesca, una especie de atmósfera que viene dada por estructuras argumentales, gestos no verbales o por una situación determinada. El novelista va equilibrando estos dos usos idiomáticos a su conveniencia, pero siempre relegando a un segundo plano de importancia narrativa el poético, dándole una exclusiva misión ornamental. Hay autores como Gabriel Miró o D'Annunzio en que lo poético tiene una presencia saturante. El escritor tradicional, ya en los siglos XVIII y XIX, ha logrado madurar un lenguaje novelesco de grandes posibilidades expresivas para sus intereses. Así, lo enunciativo y poético se alternan según estemos en el neoclasicismo o el romanticismo, pero se trata siempre de una coexistencia, no de una fusión. El uso enunciativo de la lengua rige y estructura el desarrollo novelístico. El logro estético se consigue imbricando adecuadamente estos dos usos, eliminando las fricciones e intolerancia entre ambos. Del mayor o menor empleo de uno y otro se dibujará el decurso histórico de la creación novelística. El escritor rebelde rompe esta útil convivencia entre lo enunciativo y lo poético, dándole a este último «una función rectora de la novela». La novela de arte supone un claro intento de desbancar las razones enunciativas de la novela, reforzando el juego poético, pero sin romper del todo la síntesis tradicional. Se produce así una inadecuación entre medios e intención. No obstante, la novela de arte empieza a plantear situaciones no típicamente novelescas. Este tipo de escritor se vale fundamentalmente del énfasis del lenguaje metafórico. De ahí, la fatiga en la lectura. El escritor rebelde sustituye el enunciado lógico por el enunciado poético. La novela sigue narrando, pero dentro de un orden distinto, en que el uso enunciativo sólo puede rastrearse en ciertas adherencias formales. Es el caso, por ejemplo, de *El habitante y su esperanza*, de Pablo Neruda. No se trata ahora tan sólo de supeditar el uso lógico de la lengua al poético, sino de ingresar en un nuevo ámbito de realidad creativa. Así, «en nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética *total,* que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente». Es este estado de intuición y visión analógica y mágica de la realidad del que los poetistas se impregnan, gracias, fundamentalmente, al contagio surrealista. Escritores como Virginia Woolf, sobre todo en *Las olas,* y Rilke, con *Malte,*



heredan del surrealismo, además de dicha visión pura e inmediata de lo real, el sentido de lo poético no ornamental, los temas fronterizos, la presencia de la premonición, el azar, la intromisión del sueño en la vigilia... Los poetistas, aunque, según Cortázar, no pretendieron nunca liquidar la literatura, sí compartieron con los rebeldes, además de su visión poética, su angustia frente al cosmos y, por consiguiente, el compromiso de acceder a una realidad más rica a través de la escritura. Estos escritores avanzan hacia un paulatino individualismo conforme se adentran en su mundo poético y van dejando su compromiso con la comunidad, aislándose de ella debido a su escritura llena de analogía. Esta actitud los acerca a los surrealistas. Sin embargo, la actividad de los poetistas no dura y, a partir de los años treinta, se vuelve a la concepción europea tradicionalmente rígida, ahogando de nuevo al individualismo espiritual. Si en *Teoría del túnel,* como acabamos de ver, Cortázar culpa a la intransigencia cultural europea del fin del poetismo, en «Situación de la novela», tanto sobre este asunto como sobre la aportación del elemento poético al narrativo, el escritor argentino expone criterios al respecto que corrijen y especifican mejor estas últimas consideraciones mantenidas en *Teoría del túnel.* Así, sin desacreditar bajo ninguna excusa la crucial importancia del avance poético en el terreno narrativo —importancia que defenderá tanto en su obra literaria de madurez como en sus ensayos y opiniones públicas—, Cortázar limita el dominio de la poesía sobre la novela. De este modo, si para el escritor argentino la poesía es aspiración de lo absoluto, la novela moderna aspira a la totalidad. La poesía nos instala en las dimensiones más hondas del hombre, en su centro más esencial. Esta hondura descarta la superficie: lo que somos diariamente aquí y ahora. La novela fundirá el ámbito exterior del hombre y sus movimientos interiores. En este orden de cosas y después de resaltar los aportes poéticos a la narración, Cortázar especifica que «la novela no se deja liquidar como tal, porque la mayoría de sus objetivos continúa al margen de los objetivos poéticos, es material discursivo y aprehensible sólo por vía racional. La novela es narración, lo que por un momento pareció a punto de olvidarse y ser sustituida por la presentación estática propia del poema».

Tras las tentativas y logros del poetismo, sobre todo en lo concerniente al sentido de inmediatez en la escritura, que procura ante todo la autorrealización personal, viene el existencialismo a completar, para Cortázar, la ineludible tarea de un compromiso vital desde la escritura y la necesidad personal de estar en ella y de partir desde ella hacia la vida. Al hablar del existencialismo, Cortázar alude «a un estado de conciencia y sentimiento del hombre de nuestro tiempo, antes que a la sistematización filosófica de una concepción y un método». Por esto, «no hay existencialismo:

hay existencialistas». Si para el poetista la soledad es inherente a su autorrealización y supone el ámbito habitable de su isla prometida y su visión hedónica, la soledad para el existencialista no es más que un punto de partida. Éste asume la soledad para intentar superarla en la comunidad, soledad que desdeña todo sostén consolador, incluso el teológico. La soledad existencialista, por tanto, revela el desamparo del hombre y la falta de puntos de apoyo, ajenos a los que él mismo sea capaz de crear. Pero, como digo, esta sensación de abandono, esta aceptación lúcida de la intemperie no es más que la obligada parada para orientarse en el mundo. El existencialista cree en la realización del hombre y, por consiguiente, en su capacidad para contrarrestar la angustia existencial. Para este fin, a la inversa que el poetista, el existencialista necesita ir al encuentro del otro y propiciar un ámbito comunitario para saldar su desacuerdo con el mundo[3]. Esta preocupación por la comunidad no debe hacer creer, según Cortázar, que la literatura existencialista pertenece a un orden social. El existencialismo no es literatura social, ya que no busca persuadir, sino presentar un problema, mostrarlo y debatirlo. El protagonista de la novela social, por ejemplo el soldado desconocido, representa a todos sus colegas. Cualquier protagonista de la novela existencial es sólo él, aunque su proceso interior pueda reflejar al hombre que busca la libertad humana. No hay, pues, una intención social, ya que no se pretende dar mensajes políticos ni se acepta el poder. El poetismo es mágico, ahistórico y asocial, mientras que el existencialismo es científico, histórico y social. El poetista busca la superrealidad en el hombre y el existencialista sitúa al hombre en una superrealidad. Ambos escritores persiguen un enriquecimiento del ser humano y, a su modo, desean dar solución a sus limitaciones. Si el poetista quiebra el lenguaje común, el existencialista busca ser inteligente. Éste recupera la narración novelesca y no trata de transgredirla a la manera del poetismo, ya que para él la forma novela resulta útil para exponer en su totalidad, no parceladamente, la acción del hombre hacia su integración social. El mantenimiento de la forma novela permite la participación del lector. «Su acondicionamiento no es un signo de resignación al modo del escritor tradicional, y sí criterio docente» en la esperanza de poder llegar alguna vez al poetismo. El existencialista busca autorrealizarse de manera extraliteraria. De ahí, el «anhelo de pasar de la contemplación a la acción. (...) El existencialismo exaltará toda acción en cuanto parta de una experiencia metafísica intuida sentimentalmente». En *Teoría del túnel*, previamente a su estudio sobre la novela existencialista, Cortázar observa la diferencia de intereses y actitudes que hay entre la novela objetiva anterior a los siglos XVIII y XIX y la gnoseológica. La primera, arquetipo de comportamiento genérico, se ocupa en desentrañar el mundo exterior, y la

[3] *Años después dice Oliveira en* Rayuela: *«El problema de la realidad tiene que plantearse en términos colectivos, no en la mera salvación de algunos elegidos» (cap. 99).*



segunda emprende una minuciosa introspección psicológica y sentimental del hombre. Para Cortázar, una de las intenciones de los existencialistas al actuar en la escritura, es salvar el hiato que, según el escritor argentino, existe entre la novela romántica y la anterior a ella, hiato que, a su vez, a mi juicio, apunta hacia otro más urgente de solución para Cortázar y los propios existencialistas y que marca la distancia que hay entre el escritor y el lector[4]. Así pues, el novelista existencial, usando el lenguaje como mero instrumento comunicativo, desechando su fin estético, pretende armonizar el conocimiento del interior humano y la exploración de su entorno. Por consiguiente, si la escritura del poetista lleva a éste hacia una expansión interior, la escritura existencialista permite la expansión hacia fuera de uno mismo para, como apunté antes, consentir un encuentro gozoso con los demás. Hasta tal punto este encuentro es vital para la benéfica realización humana que, como señala Cortázar, escritores existencialistas no dudaron en incitar a los lectores a que tirasen el libro que tenían en las manos. No hace falta pensar mucho tiempo para darnos cuenta de la contradicción que nace de esta última petición y el hecho de que los existencialistas no abandonasen a su vez la escritura. En «Situación de la novela» (no así en *Teoría del túnel),* Cortázar analiza una propuesta más radical aún que la existencialista en el orden verbal. Se trata de los escritores «duros» norteamericanos, *tough writers,* los cuales tiran el lenguaje por la borda para recoger la acción pura. Reducen la materia verbal a un mínimo para que no se interponga entre el hombre y la cosa. Sucede, sin embargo, según Cortázar, que la narración a veces está tan lograda que se desemboca en el virtuosismo, cuando, en verdad, el propósito de escritores como Dashiell Hammett estaba en destruir la literatura. Su reacción extraliteraria es tan intensa que «huyendo del lujo verbal, de las esfumaduras y las sobreimpresiones en que abunda la técnica de la novela, se cae en el lujo de la acción». Aunque Cortázar valore a estos escritores, menos por sus logros novelísticos que por su abierta propuesta de inmediatez y su descarado afán en compartir el presente del hombre desde su diario batallar, inmerso en la siempre imprevisible continencia, me sorprende que el escritor argentino al menos no apostille que compartir el presente del lector no puede reducirse bajo ninguna excusa a un anodino, sobre todo por interminable, encadenamiento de hechos y gestos exteriores, a los que jamás se asomará ni siquiera el amago de una reflexión o una posible explicación de cualquier movimiento siempre físico, máxime teniendo en cuenta la inquietud metafísica del argentino, que nunca aflojó en su escritura[5].

Llegando aquí, es fácil descubrir la extraordinaria influencia que las consideraciones teóricas del poetismo y del existencialismo han ejercido en la

[4] *Al hilo de estas observaciones, encontramos esta otra de Morelli en* Rayuela: *«El novelista romántico quiere ser comprendido por sí mismo o a través de sus héroes; el novelista clásico quiere enseñar, dejar una huella en el camino de la historia. Posibilidad tercera la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. (...) El lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista (...) Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial» (cap. 79).*

[5] *Más adelante veremos en algunos ensayos publicados en esta edición el lúcido empeño de Cortázar por hacer ver la natural conexión existente entre la dimensión fantástica de la realidad y la cotidiana, enriqueciendo la pnmera a la segunda y, por consiguiente, transformándola.*



escritura fundamentalmente novelística de Cortázar, tanto en la concepción de obra abierta[6], en la que todo cabe, como en su necesidad de acercamiento al lector, que demanda de éste una auténtica participación activa, aunque no desde una postura radicalmente antiliteraria, ya que, como él mismo sabía y la proliferación de sus libros demostraban, el libro no tiene por qué ser un obstáculo interpuesto entre escritor y lector. Como algunos textos del tercer tomo revelan, el obstáculo que impide dicha inmediatez puede venir más de la actitud relajada y desentendida de la lectura que del simple hecho de tomar el libro en las manos. La lectura responsable supone ya un compromiso vital. Sobre todo después de la publicación de *Rayuela*, el sentido de tal compromiso vital despeja una posible ambigüedad de fondo que, a mi juicio, envolvía las consideraciones de Cortázar sobre el sentido de dicho compromiso y las posibilidades reales de llevarla a cabo. Este compromiso de orden existencial hacía hincapié, fundamentalmente, en la agresión al libro desde diversos flancos tácticos que si bien, como hemos ido viendo, acercaba al lector y al escritor, no acababa de hacer compatibles de manera práctica a la acción y a la creación literaria, de modo que, si a veces se ganaba en proximidad, se perdía en rigor creativo. Así pues, coincidiendo con el desarrollo de la conciencia política en Cortázar, la dicotomía del decir y el hacer se resuelve con propuestas tal vez menos ambiciosas que las planteadas en *Teoría del túnel*, pero sí más prácticas por su indiscutible posibilidad de realización. Escribe Sosnowski en su prólogo: «Ese negarse a aceptar lo heredado, a someterse a órdenes impuestas por fuerzas extrañas, fue elaborado inicialmente desde un primer planteo filosófico y estético, para derivar luego en sus últimas consecuencias políticas». Así pues, para que la necesidad de intervención en la realidad por parte del escritor resulte realmente eficaz y no deje a éste con la vaga impresión de no estar influyendo en el presente inmediato con sus obras de creación, el sentido de la acción, para Cortázar, debe apuntar a dos objetivos complementarios: el compromiso literario y el personal, de modo que el segundo debe otorgar veracidad al primero. Así, la actitud personal del escritor ante ciertos hechos sociales y políticos —no olvidemos la afiliación socialista del argentino— debe suponer la garantía moral de la propia obra. La conciencia política de Cortázar es tan intensa que no duda en afirmar en una conferencia: «Si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esa participación, que es responsabilidad y obligación, y sólo las obras que la trasunten, aunque sean de pura imaginación, (...) sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, (...) que despierta con el lector un sentimiento de contacto y cercanía»[7]. Así pues, el compromiso social del escritor se manifiesta con su participación

[6] *A la par que Cortázar lleva a la práctica en* Rayuela, *reflejándola en su estructura, dicha concepción, la propia novela, en este caso a través de Morelli, refrenda desde el plano teórico su propio ser ante el lector. Se diría que la novela es consciente de su propia existencia, ve crecer su cuerpo múltiple y lo piensa: «una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, (..) y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites» (cap. 79).*

[7] *«El intelectual y la política en Hispanoamérica»,* Obra crítica /3.

activa, ya sea implicándose personalmente en los conflictos sociales, ya pronunciándose únicamente sobre ello desde un artículo o a través de una simple entrevista. Esta presencia pública del escritor le permite una relación directa con el lector, que, para Cortázar —sobre todo el lector hispanoamericano—, es el que ha favorecido el llamado *boom*, debido a su urgente necesidad de participar en el decurso histórico del continente. Así pues, para el escritor argentino, novelas como *La ciudad y los perros* o *La región más transparente*, sin renunciar un ápice a la calidad literaria más exigente, suponen una indagación en la realidad histórica hispanoamericana y una denuncia. Con la siguiente frase, Cortázar redefine el sentido de compromiso del escritor y del lector, compromiso que ubica de manera prioritaria en Hispanoamérica: «Entre nosotros escribir y leer es cada vez más una posibilidad de actuar extraliterariamente, aunque la mayoría de nuestros libros más significativos no contengan mensajes expresos ni busquen prosélitos ideológicos o políticos»[8]. Esta tendencia de particularizar el compromiso activo del escritor y del lector en una zona determinada del mundo, se corresponde con la idea de Cortázar de que en el Occidente desarrollado, la lectura fundamentalmente no pasa de ser unas placenteras vacaciones[9]. Con esta concepción discriminatoria del ejercicio de la lectura del hombre europeo y norteamericano se restringen de manera capital las formas posibles de compromiso, como si el mundo desarrollado fuese ya un paraíso, ése que nunca dejó de soñar Cortázar, no ya sólo porque en dicho mundo hubiese desaparecido la miseria social, sino porque Cortázar descarta el conflicto metafísico y la imperecedera necesidad humana de dar sentido a la existencia y abolir todo tipo de temores latentes en el corazón del hombre. La necesidad de armonizar rigor literario y compromiso social —si bien, como vamos viendo, Cortázar consigue dicha armonía concretando las maneras de actuación— no anula en el argentino una, para mí, tensión interior provocada por su amor inaplazable a la literatura y por su conciencia moral, que le impide abandonarse íntegramente a la escritura de creación. Esta tensión persistirá desde la escritura de *Rayuela* hasta su muerte[10] y se deja ver en los escritos que venimos comentando —llenos de urgencias expresivas, en los que de ningún modo se reconoce la sugerente prosa de Cortázar, y no exentos de contradicciones conceptuales, debido a la dimensión improvisada de dichos textos, tales como «Realidad y literatura en América Latina» y «La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea»—, así como en la comparación de éstos con otros estrictamente literarios, redactados por los mismos años o, incluso, posteriormente. En este sentido, si Cortázar desdeña la concepción de la lectura como mero placer, en el delicioso texto «Reencuentros con Samuel Pickwick» (1981), prólogo al libro de Dickens, defiende el gozo íntimo de la

[8] *«América Latina: exilio y literatura» (1978),* Obra crítica /3.

[9] *Contrariamente a esta noción desentendida de la lectura, Oliveira indica en* Rayuela *que «Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas, sino soluciones o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo» (cap. 99).*

[10] *Al respecto, Cortázar responde a Soler Serrano: «yo sé que hay una especie de desgarramiento en mí. Soy por naturaleza solitario (...) Y un día descubrí a mi prójimo, y lo que yo reivindicaba un poco como un derecho y como un orgullo (el hecho de que me dejasen estar solo y en paz) se convirtió en un sentimiento de culpa, y actualmente trato de darme a los demás todo lo que puedo cuando pienso que el hecho de darme no es totalmente inútil, que puede tener algún sentido... Es un poco como la historia del doctor Jekyll y mister Hyde, ¿comprendes? El solitario mister Hyde es el malo, y el doctor Jekyll es el que trata de hacer alguna cosa por los demás... y claro, hay un continuo divorcio entre ellos» (Joaquín Soler Serrano, «Julio Cortázar» en* Escritores a fondo, *ed. Planeta, Barcelona, 1986.*

lectura concebida como enaltecedor entretenimiento. Así, *Los papeles póstumos del Club Pickwick* representa «una de esas obras que vuelven el mundo más soportable y divertido, cualidades cada día más necesarias pero que una parte capital de la literatura contemporánea deja de lado por razones no menos capitales». Texto jubiloso, que borra toda frontera entre lector y libro, hasta el punto de dirigirse en un párrafo a Pickwick de usted, como si se tratara de una persona, no de un personaje[11]. La tensión a la que vengo refiriéndome viene reforzada por la necesidad de justificar ante sus camaradas políticos su exigente comportamiento con la escritura de creación literaria, a la que no concede ni el menor desliz panfletario. Ejemplo de ello son «Carta a Roberto Fernández Retamar» y «Carta a Haydée Santamaría». Por esto, no duda en rechazar la literatura del realismo socialista y muestra su desconfianza en que esta forma de creación pueda transformar al hombre. En este sentido escribe que «todo empobrecimiento de la noción de realidad en nombre de una temática restringida a lo inmediato y concreto en un plano supuestamente revolucionario, y también en nombre de la capacidad de recepción de los lectores menos sofisticados, no es más que un acto contrarrevolucionario»[12].

Un propósito invariable de Cortázar desde sus comienzos literarios está en el enriquecimiento de la realidad a través de la escritura: al escribir, a la vez que registramos el mundo, le añadimos algo. Si en «Para una poética» (1954), Cortázar, como ya mantuviera en *Teoría del túnel*, desarrolla una concepción de la poesía como aspiración de lo absoluto y le otorga el don de instalarnos en la dimensión mágica de la realidad, a través de comparar la operatividad analógica de la creación poética con la visión prelógica del primitivo, en «Algunos aspectos del cuento» (1962-63), «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» (1976), Cortázar, entre otros intereses temáticos que iré refiriendo, se abre a la dimensión misteriosa de la realidad y reflexiona sobre sus experiencias personales de lo mágico, relacionándolas con su escritura. Para Cortázar, el cuento es un «hermano misterioso de la poesía». Como iremos viendo, esta definición, más lírica que analítica, se ajusta perfectamente a las características que, según el escritor argentino, debe reunirse para lograr un relato. A fin de entrar en el corazón mismo del ser del relato, Cortázar recurre, a la hora de definir el cuento, a imágenes que susciten la tensión interna que este género exige para constituirse: «una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal». Ya en 1947, en una crítica a *El señor cisne* de Enrique Wernicke, Cortázar exponía con total claridad la necesaria noción de límite espacial del relato, donde la intensidad sustituye a la extensión: «el cuento carece de las progresivas conquistas de terreno psicológico que puede operar la novela, y a la ima-

[11] *Ya en* Teoría del túnel *Cortázar defendía la necesidad de que los personajes hablen porque viven y no que vivan porque hablen. Morelli corrobora esta idea y sugiere, a mi juicio, la actitud cómplice con que Cortázar lee esta obra de Dickens: «La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos»* (Rayuela, *cap. 115).*

[12] *«El intelectual y la política en Hispanoamérica»* Obra crítica /3.



gen del río huyendo de sí mismo debe oponer, para sostenerse, la del lago o la alberca»[13]. Así pues, descartado el despliegue narrativo, se borra también su sombra: la anécdota. El cuento, como la fotografía, recorta un fragmento de la realidad que debe ser como un explosivo, como una ventana que abra a otra realidad más profunda y dinámica. No es el tema el que hace del cuento un buen cuento, sino su capacidad de «ruptura de lo cotidiano», de ir más allá de la anécdota que comunica. El buen cuento irradia una energía cargada de misterio. Por tanto, su significación misteriosa afecta al tratamiento del tema, a su grado de tensión y técnica. El misterio es algo así como una atmósfera interior, no un enigma del argumento. Esta órbita extraordinaria en la que Cortázar sitúa el ser del cuento imanta la disposición del escritor argentino a la hora de escribirlo. Así, lejos de la necesaria dosis de racionalidad que insufla al desarrollo novelístico, la creación de un cuento se le impone a Cortázar de modo extraño y casi repentino, hasta el punto de que la mayoría de las veces el argentino, al escribir relatos, se ha sentido un simple médium[14]. Cortázar se mueve en el oscuro terreno de la creación previa a la ejecución, allí donde, de modo enigmático, se le suscita un tema o idea de cuento. Aquí suele recurrir a ejemplos y explicaciones casi metafóricos para entrar en el meollo de su modo personal de creación. El segundo paso y definitivo que es inevitable dar para alcanzar la materialidad del cuento es el de su ejecución, y en este último estadio, según deduzco de las palabras siguientes de Cortázar, la elaboración técnica de un relato no se diferencia sustancialmente de la vigilancia que hay que ejercer sobre el instrumento expresivo para redactar una novela o un poema: «Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mero ejercicio estético. Por el contrario, será aún peor, porque de nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje, si se carece de los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esa comunicación». Estas observaciones técnicas rectifican otras en el mismo sentido expuestas en *Teoría del túnel* y que, si bien no las desmienten de manera total, sí las matizan notablemente. Me refiero al rechazo que Cortázar manifestaba en aquel ensayo de la profesionalidad del escritor, atribuyéndola al escritor conformista. Allí defendía la eficacia del instrumento verbal usado sin intención estética como pretendía el escritor rebelde. Esta utilización espontánea del lenguaje, como comenté páginas atrás, permitía al rebelde acceder a un grado de expresión inmediata no concebido anteriormente. Sin embargo, a mi juicio, el desconocimiento técnico con que el rebelde, en muchas ocasiones, abordaba su escritura iba en detrimento no ya del gozo del lector contra el que luchaba, sino del eficaz efecto que

[13] *A la concepción de obra abierta de la novela, Cortázar opone el orden cerrado del relato, sin posibilidad de ingerencias textuales provenientes de otros ámbitos de la escritura. La siguiente opinión de Cortázar tiene especial interés debido a que en sus reflexiones sobre la novela moderna jamás ha hecho alusión alguna al cuento como género ni lo ha relacionado con la actitud rebelde del escritor de vanguardia, a pesar de que en el tiempo de redacción de* Teoría del túnel, *Cortázar ya escribía cuentos.* Teoría del túnel, *efectivamente, es un estudio sobre la novela, pero también sobre las diversas actitudes del escritor frente a la página en blanco, y es aquí donde me llama la atención que Cortázar no involucre al cuentista en este tipo de consideraciones. Tal vez la explicación esté en esta opinión: «Para mí, un relato que valga como tal supone el desarrollo de un mecanismo, una máquina que, a partir de una serie de elementos previos o finales, se organiza, se define y adquiere su autonomía como cuento. Se despega por completo de cualquier otro género: no es un fragmento de novela, no es un poema en prosa, no es el relato de un sueño. No es fragmentario». («Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», en* Julio Cortázar: al calor de tu sombra *de Saúl Yurkievich, ed. Legasa, Buenos Aires, 1987).*

[14] *«Poco o nada reflexiono al escribir un relato; como ocurre con los poemas,*



la escritura debe producir en el lector para posibilitar la tan ansiada y loable proximidad autor-lector. Si en «Algunos aspectos del cuento» Cortázar lleva a cabo ciertas aproximaciones a la dimensión misteriosa de lo real, en «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» y «Estado actual de la narrativa en Hispanoamérica» desarrolla a la vez que especifica el sentido de lo fantástico, tanto en su escritura como en la de algunos autores argentinos y uruguayos. Ambos textos nacen del deseo de refutar la opinión de cierta crítica literaria sobre por qué motivo en la zona del Río de la Plata ha proliferado, más que en otros lugares, el género fantástico. La crítica suele atribuir este fenómeno a la enorme extensión geográfica de dicha zona, cuya amplitud solitaria y monótona produce tedio a la hora de ser descritas, y al polimorfismo cultural, debido a sucesivas oleadas de inmigrantes. Cortázar rechaza estas deducciones y afirma que es el «mecanismo del azar» el que propicia la tendencia a lo fantástico de los escritores rioplatenses que, naturalmente, no son los únicos de Hispanoamérica en usar esta modalidad literaria, pero sí más numerosos y recurrentes. Lo fantástico no es un pasatiempo ni un fácil escapismo, sino una forma de penetrar en otras dimensiones de lo real que nada tienen que ver con la ciencia-ficción, pero sí con la visión natural del mundo infantil. De ahí que, según Cortázar, «todo niño, excepto en los casos en que una educación implacable lo aísle a lo largo del camino, es esencialmente gótico, es decir que, debido no sólo a la ignorancia, sino sobre todo a la inocencia, el niño está abierto como una esponja a muchos aspectos de la realidad que después serán criticados o rechazados por la razón y su aparato lógico». El sentido de la razón en el Cortázar adulto no sofocó, sino que encauzó la propensión a lo fantástico del Cortázar niño, al que sus tempranas lecturas y las supersticiones familiares, dentro de una amplia casa, que favorecía el temor de cualquier niño, le permitieron tener experiencias inexplicables, algunas de las cuales son aludidas en estos textos. Tras deslindar el sentido truculento y algo espeso de lo maravilloso en el niño y el acceso a lo misterioso más sutil después de un proceso de maduración, Cortázar reconoce que lo fantástico es un rasgo predominante en su escritura, presentándosele en medio de la realidad más cotidiana y razonable, y suele durar muy poco tiempo. Lo fantástico es algo intersticial y fugitivo, pero se apodera de él de manera extraña y total durante el tiempo breve que dura tal sensación, permitiéndole acceder al terreno de lo otro[15]: «Recibir una carta con un sello rojo en el preciso momento en que suena el teléfono y el olfato percibe un olor a café quemado puede convertirse en un triángulo que no tiene nada que ver con la carta, la llamada o el café. Al contrario, es a causa de ese triángulo absurdo y aparentemente casual que se introduce furtivamente algo más, la revelación de una

tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos y no creo jactarme si digo que muchos de ellos participan de esa suspensión de la contingencia y de la incredulidad en las que Coleridge veía las notas privativas de la más alta operación poética» (Julio Cortázar, «Del sentimiento de no estar del todo» en La vuelta al día en ochenta mundos, *1967).*

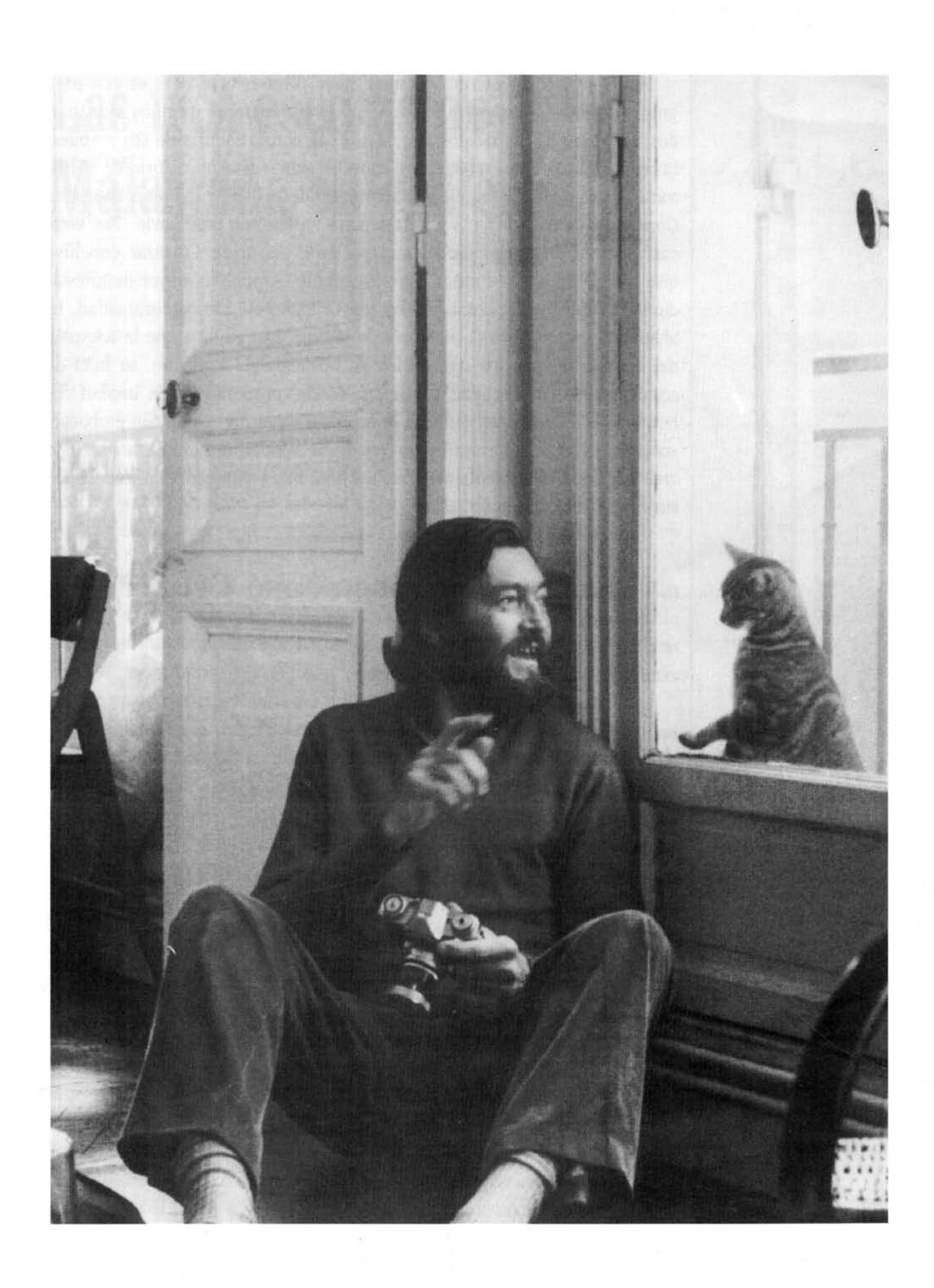
[15] *La posesión de lo otro a través del poema fue analizada por Cortázar en «Para una poética» (1954,* Obra crítica */2). En un poema, dicha posesión se consigue gracias a la participación de identidad que produce la visión analógica.*

decepción o de la felicidad...». A partir de aquí, Cortázar analiza algunos relatos de escritores rioplatenses y expone sus diversas actitudes frente a lo fantástico: desde el enfoque intelectual en Borges al humorístico de Bioy Casares. Sin embargo, todos comparten la tendencia de no poner barreras entre lo real y lo irreal. En contundentes y rápidas líneas reivindica las obras de Silvina Ocampo, Anderson Imbert y Felisberto Hernández. Más que dos textos complementarios, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» y «Estado actual de la narrativa en Hispanoamérica» puede decirse que son partes de un mismo texto. Las redundancias que uno hace del otro y la inexactitud de ambos títulos —el primero debería encabezar el segundo texto, cuyo título abarca mucho más de lo que desarrolla— vienen dadas por su condición de conferencia. De ahí su aire de espontaneidad, que no le impide la claridad y precisión de sus ideas, aunque expuestas de modo no sistemático. Las continuas implicaciones personales al tema de su comentario, así como el coloquialismo expresivo, acercan a «Algunos aspectos del cuento», «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» y «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica» a muchos textos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, aunque en estos últimos la transgresión del discurso en diversas formas resulte mucho más exacerbada.

La amplitud de intereses temáticos de esta *Obra crítica* no ha querido dejar fuera un numeroso conjunto de textos menores que van desde el homenaje circunstancial, pasando por el escrito de compromiso político, sin más alcance que el que marca la prisa del momento, hasta la escueta reseña de libros. Refiriéndome a este último caso, Cortázar publica en *Cabalgata* (1947-1948) numerosas críticas literarias, cuya mayoría no pasa de la mera reseña, donde el trazo de líneas generales y expresiones comunes del género no desenfocan el comentario ni desorientan al lector, pero tampoco lo iluminan de modo especial y decisivo. La brevedad del comentario no le priva en más de una ocasión de la precisión. Casi siempre consigue el propósito que debe guiar una buena reseña: justificar la lectura del libro, destacar sus logros y explicar de qué trata. La variedad de sus lecturas no suele definir sus gustos íntimos. Más bien revela oficio de lector que sabe escoger libros dignos de ser comentados. A veces, no se explica que resalte algunos como la versión reducida de *El Quijote* por Gómez de la Serna, debido a las exigencias más que estéticas de Cortázar y su rechazo de la literatura fácil o comercial. Sin embargo, sí hay momentos en que se descubren gustos de Cortázar e incluso algunas ideas expresadas con mayor rigor y amplitud en *Teoría del túnel*. Por ejemplo, al hablar de algunas obras de Eugene O'Neill, dice de éste que va más allá de la estética y la literatura, introduciéndose en las dimensiones abismales del hom-

bre. También, en este sentido, está el comentario de *El incongruente* de Gómez de la Serna, resaltando en muy pocas líneas el divertimento de dicha novela, su absoluta libertad hasta el punto de que puede empezarse por donde se quiera. A pesar de lo genérico de las reseñas, descubrimos a un lector despierto y de aguda inteligencia para relacionar obras y valorarlas adecuadamente. En este sentido, su ecuanimidad se ve en los comentarios a Luis Cernuda, Leopoldo Lugones y Alberto Girri, de quien destaca su sobriedad expresiva, su capacidad de ceñimiento antimetafórico y concluye diciendo que es ya, en 1948, «Un poeta necesario».

Aludiendo a «Algunos aspectos del cuento», Jaime Alazraki señala en su prólogo que «su estilo deliberadamente antisolemne y una cadencia más próxima a la ficción que al carácter expositivo del ensayo, está ya dentro del ámbito de sus ensayos más maduros recopilados en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*». Alazraki distingue acertadamente las características formales y de actitud frente a la página que Cortázar mantiene en sus trabajos críticos anteriores a *La vuelta al día en ochenta mundos* y a partir de este libro. Sin embargo, a mi juicio, esta distinción no debe permitirnos afirmar que los trabajos de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* representan el máximo grado de madurez como ensayista, siendo para mí que la mayoría de los textos publicados en estos dos libros transgreden el llamado género ensayístico hasta incluso convertirse, en ocasiones, en una parodia de dicho género, en que la exacerbación del juego hubiera divertido al propio Cortázar, pero a mí, al menos, llega en más de una ocasión a resultarme anodino. Por lo que acabo de apuntar, la comparación entre lo que llama Alazraki ensayos académicos y los trabajos de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* no procede, ya que los primeros, sean o no académicos, sí pertenecen al género ensayo, mientras que los segundos suponen una ambiciosa apuesta transgresora de los géneros, en la que uno de los elementos intervinientes en ella viene del ámbito ensayístico. Como he tratado de mostrar, los ensayos mayores de esta recopilación dan, a mi juicio, el tono y la penetración del ensayo verdaderamente maduro, como, por ejemplo, la impecable lectura totalizadora que Cortázar lleva a cabo en «La urna griega en la poesía de John Keats», donde distingue la visión que de Grecia tenían el clasicismo y el romanticismo, a la vez que estudia el conocimiento personal del poeta inglés del mundo griego, comprobando la fuente de información y analizando su forma de acercamiento. Así, la lectura del poema «A una urna griega» resulta extraordinariamente reveladora tanto por la sensibilidad de lector que tenía el argentino como por los datos culturales que aporta, no para exhibir una pedante y hueca erudición, sino para armar una visión armónica del poema.



Esta *Obra crítica* vuelve a demostrarnos, como ocurre siempre con todo gran trabajo ensayístico, que el arte no es un capricho de unos inadaptados, sino uno de los riesgos más serios del hombre y una de sus respuestas más contundentes y lúcidas al avance ciego y discriminatorio de la historia. La fe de Cortázar en el hombre no decayó nunca, como toda esta *Obra crítica* nos enseña, y dicha fe está sustentada en el arte. Por esto, casi al final del esclarecedor ensayo *Teoría del túnel,* Cortázar concluye que la quiebra de las formas estético-verbales supone la mayor manifestación de angustia del hombre y su mayor signo de contemporaneidad. El argentino sale al paso de la teoría de Weidlé, que explica que la angustia del hombre de nuestro siglo refleja la nostalgia de lo divino, su falta de conexión con esa realidad profunda. Weidlé propone que la unidad del hombre se recupere volviendo a la creencia en la divinidad. Sin embargo, «contra el llamado a misa de un Wladimir Weidlé, el hombre angustiado cree posible alcanzar cohesión con los hombres y contacto con lo cósmico sin recursos vicarios».

Francisco José Cruz Pérez





Las tres escalas de Malaspina en el Perú

Alejandro Malaspina (1754-1810) ha pasado a la posteridad como el director y comandante de una memorable expedición científico-política realizada a las posesiones ultramarinas de España entre los años 1789 y 1794.

Antes de estas fechas, sus brillantes estudios realizados en Italia y en España, en la Academia de Guardiamarinas de Cádiz, y su experiencia ganada en la navegación por todos los mares conocidos, lo llevaron a realizar un insólito proyecto: el de acortar el tiempo de navegación requerido por las rutas tradicionales.

Embarcado en la fragata *Astrea* y al mando de ella, pudo hacer realidad sus cálculos de técnico y renovador profesional. Un actual estudioso de su obra y acción, el profesor Darío Manfredi[1] ha puesto en evidencia este precioso antecedente que ilumina una fase poco estudiada de la biografía de Malaspina. El gran viaje de la expedición de 1789-1794, tenida hasta nuestros días como el primero realizado por Malaspina, constituía en realidad para él una segunda experiencia de navegante alrededor del mundo. En 1786, durante el gobierno de Carlos III, Malaspina tuvo a su cargo la dirección de un periplo al mundo realizado en la fragata mercante *Astrea*, con el objeto de establecer una vía comercial más rápida entre España y las islas Filipinas, siguiendo una ruta distinta de la usual hasta esa época en el comercio con esas islas realizado hasta entonces por la vía del Cabo de Buena Esperanza (bordeando el Africa, la India y la China). Malaspina ensayó entonces la vía del Cabo de Hornos pasando al Mar del Sur y tocando la costa sudamericana en el Callao y luego cruzar por en medio el Océano Pacífico.

El estudio científico de las rutas y de la época y frecuencia de los vientos, logró acortar en seis meses el tiempo de duración del viaje total que

[1] *Darío Manfredi, «Estudios y experiencias de Malaspina previos a la expedición de 1789-1794», en:* La expedición Malaspina, *Cádiz, Real Academia Hispanoamericana, 1989, pp. 57-67.*

hasta entonces había sido de veintiséis meses, entre Cádiz (España) y Manila (Filipinas).

La primera escala en el Perú (febrero de 1787)

En ese exitoso viaje experimental de 1786-87, a bordo de la fragata *Astrea*, Malaspina había señalado como principal punto de apoyo, de interés comercial y de aprovisionamiento, en mitad de la ruta, el Puerto de Callao, próximo a Lima, capital del Virreynato del Perú.

Había zarpado de España el 5 de septiembre de 1786 y fondeó en el Callao el 1° de febrero de 1787, después de cinco meses de navegación desde Cádiz. Desembarcados Malaspina, la plana mayor de la nave y el funcionario representante de la «Real Compañía de las Filipinas», la cual había fletado la *Astrea*, se dirigieron a la capital para gestionar el traslado de la mercadería destinada a esa plaza. El viaje experimental que se intentaba iba a favorecer el comercio entre la metrópoli y sus colonias, ya entonces disputado por barcos ingleses y franceses.

Se buscó pronto contacto con las autoridades del reino y con los más importantes comerciantes del país. El virrey Teodoro de Croix distinguió con interés a los visitantes. Se obtuvieron los contactos necesarios para entrevistar a los más visibles comerciantes de la plaza, los condes de San Carlos, de Casa-Concha y de San Isidro. El interés intelectual de Malaspina lo condujo al despacho de don Cosme Bueno, Cosmógrafo Mayor del Virreynato, con quien pudo confrontar conocimientos científicos y datos sobre economía del país, y quien lo puso a su vez en relación con otros especialistas, en gestiones tendentes a resolver los problemas del tráfico naval y de la supresión del tráfico de galeones. Por lo demás, el virrey Croix pudo aportar su anterior experiencia como virrey de Nueva España, o sea su residencia en México.

En los primeros días de marzo la fragata *Astrea* se hizo a la mar en el Callao, con rumbo a Manila. No utilizó esta vez la derrota antes acostumbrada, sino un rumbo distinto: enfiló hacia el oeste por en medio del Mar del Sur, siguiendo una línea paralela al trópico de Capricornio, hasta un punto situado a unas 600 leguas del continente americano y desde allí viró al noroeste entre unas islas de la Oceanía, hasta alcanzar su destino en las Filipinas. Con buen éxito pudo realizar su proyecto de hallar una ruta más segura, más corta y menos morosa.

La escala en el Callao y Lima le había permitido no sólo descargar un buen lote de mercadería en parte de origen francés, inglés y holandés, sino también crear vínculos con las autoridades para lograr la ayuda científica



en cuanto a condiciones de clima, vientos y rutas, a fin de asegurar mejores condiciones para la navegación. Se llegó a discutir con los técnicos —entre ellos, los padres de la Buena Muerte, Tomás Méndez Lachica y Francisco Romero— las posibilidades de establecer en la Magdalena, cerca de Lima, un observatorio astronómico que siriviera a los fines de la navegación y la ciencia.

La segunda escala (28 de mayo al 20 de septiembre de 1790)

Esta escala debe considerarse ya dentro del contexto de la gran expedición científico-política, diseñada por Alejandro Malaspina y aprobada, con gran visión de estadista, por Carlos III, desde 1788, con el visto bueno e informes de importantes especialistas de la materia, entre ellos don Antonio de Ulloa, notable geógrafo y viajero por América. Los planes y objetivos de la expedición fueron cuidadosamente previstos. Se trataba de estudiar condiciones de navegabilidad, realizar observaciones hidrográficas y científicas de todo orden en una inmensa extensión terrestre, insular y marítima, perteneciente al imperio colonial de España. Se debía elaborar informes dirigidos a exponer los problemas que agobiaban a las colonias y formular recomendaciones para mejorar su codición entonces desatendida o ignorada.

Toda esa tarea impuso recorrer los dos hemisferios y mares tan extensos como el Atlántico y el Pacífico. La hoy llamada «cuenca del Pacífico» era un objetivo especialmente importante, tanto como la costa sudamericana del este y del oeste, particularmente la peruana, la mexicana y la del noroeste del continente americano. La expedición Malaspina realizó una empresa científica perdurable en las Filipinas y China (Cantón, Macao) y la Melanesia, llegando a Australia y varios archipiélagos polinesios, incluyendo Nueva Zelandia. Finalmente, cruzando todo el Pacífico de oeste a este, alcanzó nuevamente la costa sudamericana anclando en el Callao después de casi cinco años de exploración documentada.

La expedición embarcada en las goletas *Descubierta*, al mando del capitán de navío Alejandro Malaspina, y la *Atrevida*, al mando del capitán de navío José de Bustamante y Guerra, zarpó de Cádiz el 30 de julio de 1789 y acoderó de regreso en ese mismo puerto el 21 de septiembre de 1794.

Después de varias escalas en el Río de la Plata, islas Malvinas y Patagonia, bordeó el Cabo de Hornos, entró en el Mar del Sur. Exploró el archipiélago de Chiloé, Valparaíso y otros puertos hasta fondear en el Callao el

28 de mayo de 1790. Lima y sus alrededores eran el lugar previamente acordado como escala importante, después de Montevideo, para el acopio de víveres y materiales, la revisión prolija de las naves y ordenación y coordinación de los estudios realizados en el trayecto anterior. El sitio adecuado para establecer un laboratorio y oficina de trabajo en tierra fue escogido en La Magdalena, en la casa de recreo de los sacerdotes de la Buena Muerte, donde se habían alojado en la década anterior los botánicos Hipólito Ruiz y José Pavón y también, cuarenta años antes, los viajeros Antonio de Ulloa y Jorge Juan. El lugar lo describe Malaspina con estas palabras:

> el virrey interpuso su influjo con los religiosos de la Buena Muerte, para que nos dejasen establecer el real en su casa del pueblo de La Magdalena, un pueblecito de indios, como muchos que amenizan el hermoso valle del Rímac, distante de Lima sólo dos millas marinas; la amenidad de su suelo, la salubridad de su clima y aguas, lo hacen concurrido de muchos enfermos y convalecientes...[2].

Además, la oficialidad y los altos jefes se instalaron en los alrededores del mismo pueblo, en la «hermosa casa de campo del Conde de San Carlos», quien puso a disposición sendas cabalgaduras para su fácil traslado a Lima o al Callao. Se dictaron desde allí las medidas de disciplina naval conducentes a preservar a las tripulaciones de la deserción y el desorden.

No obstante las previsiones adoptadas, no se pudo evitar que gran número de tripulantes desertasen abandonando sus naves en el Callao, como había sucedido anteriormente en Chiloé y Valparaíso. Debieron ser llenadas las vacantes con voluntarios tomados de las tropas del Virreynato. Similar problema iba a producirse más tarde, al tocar en México y Filipinas.

Sus vinculaciones con gentes importantes de Lima no se limitaron al grupo de los integrantes de la Sociedad Amantes de Lima, a saber, don Hipólito Unanue, el padre Tomás Méndez y Lachica y don José Baquíjano y Carrillo, quienes ya planeaban, en esos meses de 1790, editar el periódico *Mercurio Peruano*, que aparecería en enero de 1791, después de la partida de la expedición. Pero sí pudieron tener contacto con Bausate y Mesa y su periódico, el *Diario de Lima*. Por supuesto, estuvieron muy en contacto con la persona del virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos, llegado a Lima poco antes que Malaspina y su equipo. Era Taboada y Lemos un virrey «ilustrado», distinguido marino de alta graduación, que tuvo motivos para sentirse muy afín a las tareas de los miembros de la expedición, a quienes colmó de atenciones y brindó facilidades, como las que había brindado al barón de Nordenflycht, para facilitar sus tareas y establecer su laboratorio mineralógico.

Especial amistad de colegas los unió al padre Francisco Romero, de la Congregación de la Buena Muerte y lector de Artes de la Universidad de

[2] *Novo y Colson,* Viaje científico y político de A. Malaspina, *Madrid, Imp. de Abienzo, 1885.*

San Marcos, y con fray Francisco González Laguna de la misma orden, corresponsal del Jardín Botánico de Madrid y vinculado a la expedición anterior de Ruiz y Pavón.

Quien parece haber tenido más contacto con diversas personalidades limeñas fue el cartógrafo y analista Felipe Bauzá, interesado sobre todo en lo referente a las condiciones socioeconómicas, a raíz de las repercusiones que tuvo la crisis general que atravesaba el país.

Fueron útiles para estos contactos, como se ha visto, los meses de junio, julio y agosto de 1791, en tanto que para Malaspina, Bauzá y los demás marinos de la expedición fueron dedicados a elaborar informes. No alcanzaron a disfrutarlos en Lima ni Haenke, ni Née, ni Antonio Pineda, los naturalistas, que se ausentaron como encargados de herborizar y anotar otros fenómenos de la naturaleza en el interior del país, en la zona andina, donde tomaron los caminos que comunicaban Lima con Tarma (por Huarochirí y otra zona andina del sur) y con Huánuco, después (por Canta y Pasco). Los dos primeros se reunieron en Huánuco y al parecer sólo alcanzaron (por Chinchao) las orillas del río Huallaga. Pero en realidad no tuvieron tiempo para más y parece un tanto ligero e inexacto el dato de que llegaron hasta el Marañón. El dato de la extensión del viaje de Haenke, Née y Pineda hasta el Marañón puede haber provenido de las anotaciones contenidas en unos dibujos de indígenas realizados por Haenke y hallados en los archivos de la expedición, en los cuales se indica la procedencia de los personajes retratados y su lugar de origen: Napo, Pisqui (en el Ucayali), Pachitea (Huánuco), Yapurá (en los límites con Brasil), pero no el lugar donde fueron dibujados. Probablemente se trataba de indígenas provenientes de esas regiones que fueron encontrados en las inmediaciones de Huánuco, hasta donde sí llegaron los expedicionarios. Debe considerarse que su movilidad era a lomo de mula y que en realidad partieron sólo en el mes de junio, dado que en mayo Haenke tuvo que organizar las festividades populares en homenaje al Virrey recién llegado y coordinar la música, el canto y las danzas de los conjuntos indígenas que intervinieron lucidamente en los desfiles, según se desprende de una documentación descubierta hace poco en Praga[3]. Ya en el mes de agosto debieron reunirse todos en Lima para atender a los preparativos de la partida de las corbetas y al acondicionamiento de las cajas con muestras científicas de su extenso recorrido, que salieron rumbo a España en un velero común.

Es presumible que, en esta nueva escala, Malaspina tuviera contacto muy estrecho con su amigo don Cosme Bueno, nacido en España, pero establecido en el Perú desde 1730, que continuaba desempeñando el cargo de Cosmógrafo Mayor del Virreynato, perito y catedrático en ciencias

[3] *«Memoria del Virrey F. Gil de Taboada y Lemos» en M.A. Fuentes,* Memorias de los Virreyes, *Lima, 1859.*

naturales y físicas, matemático notable, autor de una geografía general del Perú, que en esos días acababa de ser editada, susceptible de ser consultada por los especialistas de la expedición. Por lo demás, Cosme Bueno había dejado ya muy buen recuerdo en los científicos Ruiz y Pavón, con quienes había alternado en Lima, hasta tres años antes de la llegada de Malaspina. Además, aquéllos le habían dedicado el género botánico *Cosmibuena.* Cuentan ellos que Bueno los había recibido «con sumo agrado», con «celo y actividad», definiéndolo como «hombre de raro entendimiento y mucho saber». Eso mismo podrían haber refrendado sus amigos y colegas de la expedición Malaspina.

Es presumible además que Malaspina y sus colaboradores hubiesen tenido contacto con otro científico de la Orden de la Buena Muerte, el padre Isidoro Celis, autor de un tratado publicado en 1787 sobre filosofía, en el que difundía los principios de Newton y que enriqueció la bibliografía científica de la época.

El 20 de septiembre de 1790 se puso término a la escala en la capital del Perú, después de casi cuatro meses de intensa actividad. Las corbetas se hicieron a la mar y tomaron rumbo al norte, siguiendo las costas del Perú hasta Panamá y luego a México. Esta vez Malaspina no llegó a utilizar su anterior derrota por el centro del Pacífico, dadas las exigencias del plan de la expedición, que incluían prolongada estada en México. Fue esta vez un lento recalar de estudio y de investigación en México, Filipinas, China y la Melanesia, que había de ocupar los años 1791, 1792 y 1793.

La tercera escala (del 31 de julio al 16 de octubre de 1793)

Inicialmente los planes de la expedición habían señalado el regreso a España por el Cabo de Buena Esperanza. Pero circunstancias políticas, derivadas de la declaración de guerra contra Francia y su revolución liberal, decidieron que el regreso se hiciera por la ruta del Pacífico hacia América del Sur y el Atlántico.

Desde las islas Vavao o Tonga en el Mar del Sur, Malaspina impuso el regreso poniendo el rumbo directo por en medio del océano hacia el Perú. Era la ruta ideada por él por su brevedad apacible, que ahora le tocaba recorrer de Poniente a Levante. En tres meses de navegación pudo tocar la costa sudamericana y fondear nuevamente (por tercera vez) en el puerto del Callao.

Supo a sorpresa para los limeños la noticia de que los barcos de la expedición largaban anclas nuevamente en el Callao. Había transcurrido

más de dos años y era del convencimiento general que habrían tomado la ruta de Poniente por el Cabo de Buena Esperanza, para volver a España. No estaba en los cálculos de la gente la circunstancia de que la expedición hubiese preferido, por razones de seguridad, para el tornaviaje, la misma ruta de venida. En Lima se tenía ya conocimiento de la situación imperante en «la Europa» con el cuadro de «una Francia» revolucionaria y «aterrorizada», rodeada en todas sus fronteras por naciones coaligadas. España se hallaba esta vez al lado de Gran Bretaña, con Austria y otros estados monárquicos, abominando los excesos de la guillotina francesa. Los marinos de la *Descubierta* y la *Atrevida* pudieron leer las páginas del periódico limeño *Mercurio Peruano,* del cual era ya suscriptor el propio Malaspina, para informarse del texto de la Real Cédula de la Declaratoria de Guerra a Francia[4].

Debió entonces elaborarse un adecuado plan de regreso, sobre todo para el cruce del Atlántico, a partir de Montevideo. Se dispuso así la formación en dicho puerto de una «armadilla» con varios barcos mercantes que debían concentrarse allí. En esa forma el peligro de un ataque del enemigo podía neutralizarse con la presencia de naves de guerra como las que pertenecían a la expedición.

Durante la anterior estada en Lima, se hubo de atender a la reparación de algunos instrumentos de navegación que mostraban señales de deterioro, conforme lo registra el *Mercurio Peruano* del año siguiente[5]. Allí se lee una nota acerca de haberse utilizado por la expedición los servicios de un «perito en el arte y uso» de esos instrumentos, don Tomás Ruiz Pimental, «relojero de palacio», quien se desempeñó con toda eficacia y prontitud, fabricando incluso algunas de las piezas deterioradas.

Tanto Malaspina como Pineda y Haenke figuraron como suscriptores del *Mercurio,* desde su iniciación en el año de 1791. Tal suscripción debió haberse formalizado cuando la expedición llegó por segunda vez a la capital del Perú en julio de 1793[6].

Había tenido eco público en sus páginas la sentida e inesperada desaparición del Teniente Coronel y Teniente de Fragata don Antonio de Pineda, naturalista de la *Atrevida,* ocurrida en Luzón, noticia conocida pronto en Lima, pues el *Mercurio Peruano*[7] publica su elogio, recordando su estada en Lima en 1790, abundando en la mención de sus virtudes y capacidades y señalando su nacimiento en Guatemala, en 1753. La citada publicación registra su muerte el 23 de junio de 1792 «a los 39 años de edad». El autor de la elogiosa nota parece haber sido Hipólito Unanue.

En esta nueva escala en Lima los expedicionarios encontraron ya fundada (desde 1791) la Academia Náutica de Lima y se hubo de advertir por los marinos españoles el progreso logrado por la ciencia de la navegación

[4] V. Mercurio Peruano, *Lima, tomo III, nº 293, 15.02. 1793.*
[5] V. Mercurio Peruano, *Lima, tomo I, nº 7, 23.01. 1791.*
[6] V. Mercurio Peruano, *Lista de suscriptores, en* Indice, *Lima, 1979, p. 29.*
[7] V. Mercurio Peruano, *Lima, tomo IX, nº 261, 12.09.1793.*

durante el gobierno del virrey Gil de Taboada y Lemos (gobernante entre 1790 y 1796) gracias a la colaboración de los instructores de aquella Academia, los pilotos Andrés Baleato y José Moraleda, ampliamente conocidos por Malaspina desde años antes, con ocasión de diversas misiones y cargos.

En Lima los expedicionarios ocuparon los aposentos de La Magdalena y así pudieron concluir sus trabajos y acondicionar el material que debía remitirse a España, pues los naturalistas debían permanecer un tiempo mayor en territorio colonial. Haenke fue autorizado a hacer el viaje por tierra de Lima a Buenos Aires, a fin de seguir recogiendo muestras de plantas y minerales.

Malaspina pudo disfrutar del encuentro con su antiguo amigo el cosmógrafo Cosme Bueno, ya para entonces octogenario, a quien había conocido y tratado en sus anteriores visitas a Lima. En Cosme Bueno y en el barón de Nordenflycht advirtió Malaspina que ambos estaban al tanto de los progresos de la ciencia europea y en conocimiento de las teorías de Buffon, Newton y Laplace y de los textos de la *Enciclopedia Francesa,* tanto como lo estaban otros talentos americanos de la época como Mutis y Caldas en Nueva Granada y Unanue en el Perú. Cosme Bueno había venido editando anualmente desde 1741 el calendario *El conocimiento de los tiempos,* que contenía observaciones astronómicas y datos estadísticos referidos al Perú, muy útiles como fuentes de consulta en los trabajos de los investigadores visitantes.

Después de dos meses y medio de residencia en Lima y Callao, la expedición partió de regreso el 16 de octubre de 1793, rumbo al sur, con escala en Valparaíso. Luego de bordear el Cabo de Hornos, hizo rumbo al norte para volver a las Malvinas y Montevideo y ya sobre el Océano Atlántico. Después de varios meses de espera, en que se organizó una armadilla como medida de seguridad, las goletas zarparon de ese puerto, con destino a Cádiz, a donde sin mayores incidencias arribaron el 21 de septiembre de 1794.

No es el objeto de este comentario referir los infaustos sucesos que, en España, comprendieron a Malaspina en una discutida intriga que produjo su prisión y el ocultamiento de su magna obra.

Las estadas de Malaspina en el Perú enriquecieron histórica y científicamente el país y además lo pusieron en universal evidencia, dejaron huella y semilla de investigación interna y asimismo perfeccionaron la relación del Perú con los pueblos ribereños del Mar del Sur, esto es, los componentes de lo que hoy se llama «la cuenca del Pacífico». Malaspina delineó una perspectiva geopolítica América-Asia, ampliando un horizonte humano de invalorable vigencia. Malaspina demostró ser además de



navegante y científico, un visionario del desenvolvimiento del hombre libre y de la tierra puesta a su servicio, en virtud de una síntesis que sólo se lograría dos siglos más tarde, en la época actual.

Significado singular de las tres escalas peruanas

a. La primera escala en el Perú (1787) corresponde a la fase preparatoria e individual de una aventura mayor. De su experiencia en el viaje alrededor del globo en la fragata *Astrea* surge el plan de un equipo científico a la cuenca del Pacífico, hacia el cual asoman la mayor parte de las posesiones coloniales españolas. Malaspina concibe que, a la altura de los conocimientos científicos alcanzados en el siglo XVIII, sólo cabe un viaje con equipo múltiple, dotado de todos los elementos técnicos requeridos, a semejanza de las expediciones realizadas por otros países europeos (Cook, La Pérouse, Bougainville, etc.). En tal dirección, Malaspina confirmó que un punto básico de apoyo logístico era el puerto del Callao, dada su céntrica posición continental frente al Océano Pacífico siguiendo una nueva ruta y, además, por las facilidades que Lima ofrecía para los trabajos complementarios en tierra.

b. La segunda estada en el Perú (1790) confirma, iniciada la expedición con todos sus elementos embarcados en dos goletas modernas y especialmente acondicionadas, que además de punto de apoyo, el Perú constituye un punto principal para la investigación «tierra adentro», hacia la zona andina y la zona amazónica que sus naturalistas proponen. Además, de Lima y Callao podrán desarrollarse puntos de partida para una nueva ruta a través del Pacífico, cuya navegación en sentido inverso realiza Malaspina exitosamente en 1793. A mayor abundamiento, será el punto inicial para una travesía más vasta hacia la cuenca del Pacífico.

c. La tercera escala en el Perú (1793) sirve a la expedición Malaspina para evaluar el trabajo científico realizado (durante dos meses y medio) y extraer algunas conclusiones, consignadas en su informe final. Se propone entonces un proyecto civilizador y positivo para el desarrollo integral tierra adentro, encomendando al naturalista Tadeo Haenke la empresa de un viaje territorial (Huancavelica, Cuzco, Arequipa, Potosí, Cochabamba, comprendiendo el Bajo y el Alto Perú) de carácter científico y con autorización para investigar hasta 1795, fuera ya del alcance de la expedición.

Estuardo Núñez

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)



Sebastián (1965-1995)

Quién lo creyera: el pasado 4 de julio se han cumplido treinta años de la muerte de Sebastián Salazar Bondy, dramaturgo, poeta y periodista. En treinta años caben más de una generación, innumerables cambios históricos y culturales (el Perú que él vivió ya no existe), muchos olvidos y muchas novedades que arrinconan el pasado y tienden a reducirlo precisamente a eso: memorias de un tiempo ido y que ya pocos reconocen o valoran, aturdidos por el fragor de la vida diaria. Muchos peruanos quizá ya no lo recuerden ni hayan leído su obra, lo que es irónico porque su presencia configuró de un modo decisivo una época del periodismo y las letras del país. A tal punto eso era cierto que resultaba innecesario entonces usar su nombre completo para referirse a él: uno decía «Sebastián» y todo el mundo sabía a quién se refería.

Siento una mezcla de incomodidad y orgullo al declarar que yo fui uno de sus más cercanos amigos en los que apenas fueron seis años, los últimos de su vida. Incomodidad porque decir eso de un hombre que tuvo incontables amigos y fue tan querido, suena a vana pretensión; orgullo porque era una persona en muchos sentidos excepcional. De hecho, debo decir que tanto su vida como su muerte (y, por cierto, su obra) han dejado una huella imborrable en mí. Más aún: puedo agregar (con orgullo y sin ninguna incomodidad) que es difícil que haya pasado un día de estos últimos treinta años en que yo no haya recordado o soñado una palabra, un gesto, una broma, una imagen escrita o vivida de mis años al lado de Sebastián. Es la persona muerta que recuerdo del modo más espontáneo y frecuente; así, en cierto sentido, estas tres décadas también las hemos pasado juntos. Tanto para los que no lo conocieron como para los que, como yo, lo recuerdan, quiero explicar por qué.

Como suele ocurrir, nuestra amistad comenzó por accidente. Varios años mayor que yo, Sebastián era un escritor ya bien establecido cuando

yo era un mero estudiante universitario. El azar nos había hecho vecinos: yo vivía entonces en una casa en el barrio de Santa Beatriz, y él a la vuelta de la esquina, junto con su madre y su hermano Augusto, el filósofo recién vuelto de Europa. Yo lo veía de lejos, pero nunca me había atrevido a hablarle. Cuando gané un premio teatral con una obra cuyo título ha sido piadosamente olvidado por todos, Sebastián vino en persona a darme la noticia. Recuerdo lo que me dijo: «Al abrir el sobre, vi que tu dirección era del barrio. Yo pensé: 'Tengo que saber quién es mi vecino'». La pasión por el teatro (que él me inoculó con su entusiasmo), la literatura y el periodismo nos unió después y por años que fueron breves pero intensos. Creo que por culpa suya yo hice mis primeras armas como crítico teatral en *La Prensa*, donde él colaboraba en la página editorial, tarea que me mantuvo inmerso durante algunos años en ese mundillo teatral limeño, tan lleno de ilusiones, frustraciones, talento desperdiciado y mediocridad glorificada.

Su otra pasión era la política y creo que también me la contagió. Decir que no siempre coincidíamos es quizás un eufemismo: discutíamos a gritos y con una terquedad a toda prueba, aunque la llamábamos razonamiento. La política peruana andaba además muy agitada entonces (¿alguna vez no lo ha sido?) y él mismo era una de las víctimas de la lucha de trincheras periodísticas: sus diferencias con las ideas impuestas en *La Prensa* por Pedro Beltrán, la *bête noire* favorita de todos nosotros, forzó su renuncia al diario, donde había pasado años tecleando sus artículos —yo lo veía en mis frecuentes visitas a la redacción— en una de esas venerables, sufridas e indestructibles máquinas Underwood.

Aunque el verdadero gran tema de nuestras conversaciones era, por cierto, la literatura, hablábamos de todo y sobre todos: lo cercano y lo lejano, los amigos y los enemigos, lo que queríamos y odiábamos, lo banal y lo sublime. Ese intercambio era fascinante para mí porque aprendía y descubría cosas que me deslumbraban, pero para un observador imparcial seguramente parecían algo distinto: peleas insensatas y hasta agresivas que, sin embargo, terminaban entre risas; nos burlábamos sobre todo de nosotros mismos. Por ejemplo, discutíamos porque a él le gustaba la música criolla, que a mí me dejaba un poco frío, tal vez porque por aquella época yo había descubierto el *jazz* y deliraba con Dave Brubeck y Jimmy Giuffre. Sebastián y yo tuvimos ese tipo de amistad que no excluye nada y lo cuestiona todo. A veces la discusión se ponía tan agria que, cuando nos despedíamos, yo me decía que sería difícil volver a verlo. Pero no pasaban muchos días sin que una llamada telefónica o un encuentro en algún lugar, nos hiciese olvidar todo y reanudar el estrecho lazo. A veces, era él quien tomaba la iniciativa para hacer las paces, lo que no

dejaba de conmoverme: nos necesitábamos para conversar, reírnos y también para pelear, como perros callejeros del mismo vecindario. La diferencia de edad y mi limitada experiencia del mundo (yo apenas había viajado a Buenos Aires, junto con Ciro Alegría y José María Aguedas; Sebastián había tenido una juventud bohemia y lamentaba «la falta de aventura» en mi vida) excitaban esas espléndidas disputas que sólo servían para conocernos y unirnos más.

Su amistad creó varios ritos y costumbres, algunos de los cuales todavía cultivo. Uno de ellos era la reunión de los sábados, no sé si instituída por Sebastián, pero en todo caso organizada por él durante varios años. Era tan celoso del rito sabatino que yo evitaba ese día compromisos que lo impidiesen o en los que él no estuviese presente. Recuerdo que un sábado tuve que asistir a una boda; Sebastián ridiculizó la formalidad de ese compromiso social y sólo aceptó que yo concurriese a él si le prometía zafarme temprano y sumarme luego al grupo, promesa que por cierto cumplí puntualmente. Las reuniones sabatinas eran una religión que él oficiaba y yo secundaba como acólito, aprovechando el hecho de que el azar nos había hecho nuevamente vecinos: al casarse con Irma él fue a vivir a Miraflores, otra vez a escasa distancia de mi nueva casa familiar.

Nos juntábamos generalmente en su departamento, tomábamos unos tragos hasta que el grupo estaba completo. Luego íbamos a cenar, casi invariablemente a un «chifa»* (hoy desaparecido) del centro de Lima y años después a otro en Miraflores. Comer era un pretexto para estar reunidos, charlar, chismear, reírnos a gritos con las anécdotas y bromas que Sebastián contaba con un arte inigualable. Algo singular de esas reuniones era la exacta combinación de lo conocido y lo novedoso que configuraba nuestra ceremonia; había muchos sobreentendidos que los no iniciados podían no comprender, y que eran parte de nuestro placer. Recuerdo que nuestros chistes —traviesos, impertinentes, maliciosos— formaban un repertorio establecido, cuyo efecto no se basaba en la sorpresa, porque los repetíamos casi cada sábado y nos hacían reír siempre más. (Los que sobrevivimos del grupo a veces los seguimos contando, como si fuesen propios, a personas que no saben nada de Sebastián.) El grupo se formaba tumultuosamente con amigos y gente nueva que se adhería temporalmente a él o que pasaba por Lima y era reclutada por Sebastián. Eran escritores, periodistas, pintores, arquitectos, profesores, políticos, a veces simplemente gente simpática.

Nosotros y pocos más eramos los «fijos», el resto fue cambiando a lo largo del tiempo; cuando los repaso en mi recuerdo, la lista resulta impresionante: Fernando de Szyszlo, Blanca Varela, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Mario Vargas Llosa, Abelardo Oquendo, José Matos

* *En el Perú, restaurante chino.*

Mar, Luis Loayza, Francisco Moncloa; y entre los extranjeros que estuvieron de paso: Alberti, Neruda, Jorge Guillén, Jaime García Terrés, Héctor A. Murena, Carlos Martínez Moreno... Como un organismo vivo, el grupo se extendió y se integró con otros, como el de la Peña Pancho Fierro, donde a veces caíamos los de los sábados y nos encontrabamos con sus anfitriones, Jose María Arguedas y Celia y Alicia Bustamante, alrededor de los cuales giraba otro mundo: el del arte popular y el auténtico espíritu andino. El círculo de amigos de Sebastián era enorme e ilimitado; yo llegué a heredar algunos de ellos, que luego se volvieron personas entrañables y estrecharon sus vínculos connmigo tras su muerte; uno de ellos es Kuroki Riva, en cuya maravillosa casa de San Isidro, llena de recuerdos de Sabogal y Sérvulo, íbamos a veces con Sebastián a cenar y a encontrar más amigos.

Aprendí mucho, de todo, en esas reuniones que ahora son para mi retazos de una felicidad que no supe reconocer, quizá porque pensé que la intensidad y el frenesí que desplegaba Sebastián eran la norma. Diré que no creo que, pese a eso, su obra escrita haya «influido» directamente en mí; su influjo no es literario sino vital: un modo de entender el acto de crear y de estar en el mundo. Y hay cosas que no supe aprender bien de él pero que siempre admiré: su habilidad para relacionarse con gentes de toda clase y tratarlas como iguales. Lo vi con mis propios ojos: cuando ambos trabajámos en *El Comercio*, él en la página editorial y yo en el Dominical, solíamos caminar juntos el camino que llevaba del diario a la Plaza San Martín, donde tomábamos el colectivo a Miraflores. Ese camino, que no tomaba más de quince minutos, duraba el doble porque Sebastián se detenía a conversar con la gente que encontraba y lo saludaba afectuosamente en la calle: el vendedor ambulante, el político, el mozo del café, la señora elegante, el frutero, el actor sin trabajo. Todos lo conocían y lo querían; creo que hasta sus enemigos lo apreciaban a regañadientes. Vi a algunos de ellos, consternados, el día de su entierro, al que concurrieron desde el alcalde de Lima hasta obreros y niños de colegio.

Su muerte me afectó profundamente y no estoy seguro, todavía hoy, de haberla aceptado del todo. Cuando murió en un hospital de Lima, víctima de una afección hepática (yo velé su última noche), el mundo que compartía con él se detuvo brutalmente: era la primera pérdida seria que yo sufría y no estaba preparado para ella. Varios días después no sabía de qué hablar, no lograba interesarme en nada: sólo pensaba en él y hablaba a solas con él. Sentí que había muerto el hermano mayor que no tuve, que me había hecho conocer tantas cosas, entretenido con su humor, ilustrado con sus artículos y conmovido con sus poemas. En medio de nuestras diferencias, compartíamos pasiones, creencias y secretos. Nuestras vidas

se habían entremezclado de un modo que pocos podían sospechar. Yo me sentía orgulloso de que él hubiese citado una frase mía en su ensayo *Lima la horrible,* compuesto en tiempos muy difíciles para él, de los que fuí muy cercano testigo; y quizá nadie sepa que si un personaje de su pieza *El fabricante de deudas* se llamaba «Obedot» es porque así pronunciaba mi nombre su pequeña hija Ximena.

Me considero afortunado de ser una entre tantas personas que fueron tocadas por su presencia. Quienes no la disfrutaron pueden consolarse leyendo sus libros. Pero creo que la verdadera obra de Sebastián está en la conjunción de esos dos aspectos indesligables en él: el gozoso arte de vivir y el melancólico arte de escribir que cultivó con la gracia y el ardor que pocos alcanzan.

José Miguel Oviedo





Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás

Escribo, luego existo. Luego existe un mundo irrevocable por obra y gracia de mis palabras, de la palabra, del verbo que se hace carne y habita en nosotros.

Alvaro Pombo, *El hijo adoptivo*

El marco

A pesar de que en el panorama de la novela actual no es clara la acotación generacional al convivir sin estridencias tendencias diversas y autores nuevos y consagrados, la crítica ha incluido, atendiendo a cuestiones cronológicas y estéticas, a Juan José Millás en la promoción literaria del 68. Bajo esta etiqueta se engloba a un conjunto de novelistas que reaccionan contra el realismo testimonial y social de la generación precedente (la del medio siglo) porque entienden que la producción anterior no ha logrado los éxitos políticos anhelados y, además, ha conducido a la novela española a una pobreza artística extrema al sacrificarse la forma a un contenido que se pretendía revolucionario políticamente y concienciador en lo social. Por otra parte, las estructuras del país, entre los años 60 y 70, han sufrido importantes transformaciones que convierten las fórmulas chatas de la novela del realismo social en instrumentos obsoletos para reflejar el nuevo estado de las cosas.

Los novelistas del 68 o del 70 defienden la necesidad de una literatura que sea ante todo objeto artístico, lenguaje liberado de la mimesis; literatura que recoja la innovación técnica y formal. Este ideario estético cuenta con los precedentes de los renovadores occidentales del género (Joyce, Woolf, Kafka, Faulkner...), la obra de los narradores hispanoamericanos, y

el camino abierto por Juan Benet. La obra de Benet aparece como el hecho literario decisivo que marca la transición entre el realismo de los años 50 y 60 y la narrativa que vendría a continuación. La novelística benetiana ya no propone un ofrecimiento al lector para que éste conozca o reconozca el mundo en que vive, sino un planteamiento ético o estético sobre cómo ser o sentirse en el mundo. Su obra significa la integración, en nuestra cultura, de la tradición anglosajona. La novela deja de ser lugar de lo público para convertirse en espacio de lo privado donde la memoria, tomada como metáfora o sombra de destino interior, se constituye en protagonista de la materia narrativa:

> Comencé a leer a Juan Benet hacia el año 74, en vísperas de la publicación de mi primera novela. A partir de ese instante el conocimiento de su obra se transformó en un deslumbramiento sucesivo.[1]

En 1975 aparecen dos autores, Eduardo Mendoza y Juan José Millás, con dos novelas, *La verdad sobre el caso Savolta* y *Cerbero son las sombras,* que abren el horizonte de lo que se ha venido en llamar narrativa española actual. La apuesta novelística de *Cerbero son las sombras* presentaba unas exigencias de lectura superiores a las de Mendoza. Esta circunstancia provocó que, a pesar de la atención de la crítica, su novela no tuviese una repercusión literaria amplia. Será con *Visión del ahogado* (1977) cuando su narrativa empiece a despertar el interés del público y del mundo literario en general.

Escrita en primera persona bajo el pretexto de una larga carta al padre, *Cerbero son las sombras* destaca por un inteligente equilibrio entre tensiones dobles: entre lo exterior y lo interior, entre lo reflexivo y lo narrativo, entre lo público y lo privado, reflejando conexiones intertextuales con Kafka, el existencialismo francés y la atmósfera moral del realismo italiano.

Su argumento remite —a la manera de la producción de Benet— a un pasado histórico concreto (la derrota) pero ajeno a la voluntad de testimonio o a la fácil desideologización. Para Gonzalo Sobejano[2], en esta novela Millás retoma de Benet la capacidad de controlar la lectura por medio de un narrador que se adelanta a las posibles reflexiones del lector, y el poder de un lenguaje que no rehuye el reto de la sintaxis; como Benet, el autor de *Cerbero son las sombras* construye un universo en el que lo ético fusiona lo íntimo con lo colectivo. No obstante el punto de partida, Millás evoluciona a partir de *Papel mojado* (1983) hacia planteamientos narrativos muy distintos para abrazar la tendencia metaficticia del posmodernismo, aspecto que se consolida en *El desorden de tu nombre* (1988) y *La soledad era esto* (1990), finalizando el *tour de force* ante la estética realista. Nuestro autor juega con el legado literario tradicional,

[1] *Millás, Juan José.: «Un reto» [La huella de Benet],* El Urogallo, *núm 35 (marzo 1989), p. 72.*
[2] *Sobejano, Gonzalo: «El lugar de Juan Benet»,* El Urogallo, *núm 35 (marzo 1989), pp. 66-68.*

incorpora elementos costumbristas, los ensambla y, luego, se distancia con ironía de ellos, alterando la mirada del lector. No hay que olvidar que en la escritura del final del milenio el escritor es más que nunca un lector que transmite a otros lectores su personal experiencia de la cultura, de una tradición literaria en permanente estado de gestación, en permanente productividad. La escritura se hace escritura sobre la escritura y, al hacerse así, adquiere caracteres de lectura, pero también de crítica. Atendiendo a este marco y desde la conciencia de que «ya todo está escrito» y que todo texto es un palimpsesto, Millás fusiona en sus obras una moderada renovación formal, herencia del experimentalismo turbulento de la década de los 70 con la narratividad (la vuelta a la historia, al placer de contar) instaurada en el 75 por él mismo y por Mendoza.

Poética

La atmósfera posmoderna propicia la proliferación de la ficción metanovelesca en la narrativa actual. En palabras de Gonzalo Sobejano[3]: unir íntimamente la escritura de una aventura con la aventura de la escritura. A este respecto el propio Millás, al reflexionar sobre las relaciones y diferencias entre creación y crítica, justifica su tendencia a hacer literatura sobre la literatura: necesidad de hablar sobre los aspectos teóricos que le preocupan de la ficción literaria, pero con la auténtica voz del creador:

> [...] es muy diferente hablar de los problemas de la novela desde el punto de vista de un teórico que hacerlo desde el punto de vista de un artesano. El artesano de la literatura está más acostumbrado a manejar obsesiones que a manipular ideas y siempre que nos ponemos a hablar de los problemas de orden técnico que suelen surgir cuando estamos escribiendo, los novelistas solemos impostar un discurso que no es el nuestro. Es el discurso de la crítica[...]
>
> Cuando los novelistas nos ponemos a hablar de nuestros problemas, deberíamos hacerlo con nuestra propia voz, desde la literatura, no desde la crítica.[4]

Consecuentemente sus novelas se constituyen en auténticos marcos para la exposición de los problemas de la escritura y del creador, talleres reveladores a los ojos del lector de los mecanismos del acto de novelar. A través del recurrente recurso metadiegético intenta desentrañar las posibles conexiones entre lo real y lo ficticio. Para el autor ambas entidades carecen de rasgos específicos y visibles, tienen en común su inestabilidad a la manera de «aquellos compuestos químicos que se descomponen con facilidad»[5]. Pero, además, la «literatura o es una metáfora de la realidad o no es nada»[6]. El escritor se sitúa en un punto medio de esta relación como «alguien que da forma a algo sin substancia (la Realidad) con un

[3] *Sobejano, Gonzalo: «Juan José Millás: fabulador de la extrañeza», recogido en: Francisco Rico (ed).*, Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres (1975-1990), *Barcelona, Editorial Crítica, 1992, vol. IX, p. 321*

[4] *Marco, José María: «Entrevista con Juan José Millás»,*Quimera, *núm 81, 1988, p. 20.*

[5] *Millás, Juan José: «Literatura y realidad»,* Revista de Occidente, *núm 85 (junio 1988), p. 124.*

[6] *Font, Marga: «La rutina es bella. Entrevista a Juan José Millás»,* Integral, *núm. 174 (junio 1994), p. 33.*

instrumental que carece de instrucciones de uso (la Literatura)»[7]. Si la literatura es el intrumento que da forma a algo sin sustancia como es la realidad, entonces se entiende que aquélla se constituya en vehículo de conocimiento y de autoconocimiento, metáfora de la vida:

> Creo que leemos para muchas cosas, entre otras porque a medida que aprendemos a leer aprendemos a leernos a nosotros mismos. Básicamente leemos para saber. La literatura es una forma de conocimiento que no es mejor ni peor que otros modos, como el racional o científico, simplemente es diferente. [...]
>
> La buena literatura es metáfora de un mundo o no es nada. La función de la literatura es transmitir información sobre la realidad; otra cuestión es qué entendamos por realidad[8].

Sorprende que, paralelamente a esta trascendencia otorgada al hecho literario, haya también una conciencia de la fragilidad de la literatura. En *Letra muerta* (1984) se dice que la novela no tiene destinatario; en *El desorden de tu nombre* hay ambigüedad sobre la autoría de la obra que da título a la novela. Millás afirma que la literatura no tiene destinatario, porque el hecho de escribir es absolutamente solitario y el escritor no sabe para quién escribe al carecer el lector de rostro. Además, hoy en día sabiendo que los libros que se imprimen ahora no se leerán dentro de cien años, porque la tinta que se utiliza es muy perecedera, la fantasía de la inmortalidad o supervivencia de la obra ha desaparecido:

> Quizá sea esta la idea que recorre alguna de mis novelas, que todo lo que uno escribe es letra muerta, y lo que no es letra muerta, es papel mojado[9].

Este «constructor de relatos», «artesano de la literatura»[10] confiesa la poderosa fascinación que desde siempre ha sentido por la trama y el argumento[11]. Dice trabajar sin esquemas previos y esboza una poética de la creación: partiendo de una experiencia interior emerge una idea-nebulosa que acaba configurando, gracias a los diferentes materiales narrativos, la trama. Pero todo ello no es más que un decorado a través del cual el lector penetra en la verdadera peripecia, que finalmente resulta ser una peripecia moral[12].

Frecuentemente Millás cita al maestro Juan Benet para defender la creencia de que el estilo es el fundamento sobre el que se construye todo, porque el estilo se entiende como la búsqueda y el hallazgo de la propia voz. Del estilo surge el tono y el punto de vista, que son los elementos más importantes y difíciles de hallar en el momento de redacción de la novela[13]. Un aspecto importante sobre la reflexión estilística es el que concierne al lenguaje, al uso de las palabras. Es evidente que éstas sufren un desgaste a causa de su canje comunicativo, pierden sus denotaciones y connotaciones; por tanto, el gran reto de la buena literatura es decir

[7] *Millás, Juan José., «Literatura y realidad»,* op. cit., *p. 123.*
[8] *Font, Marga., «La rutina es bella. Entrevista a Juan José Millás»,* op. cit., *p. 32.*
[9] *Marco, José María., «Entrevista con Juan José Millás»,* op. cit., *p. 26.*
[10] *Millás, Juan José., «Literatura y realidad»,* op. cit., *p. 123.*
[11] *Millás, Juan José., «El revés de la trama», recogido en: Mayoral, Marina (coord.),* El oficio de narrar, *Madrid, Cátedra,1989, pp. 96-97.*
[12] *Millás, Juan José., «Una peripecia moral»,* El Urogallo, *núm 43 (diciembre de 1989), p. 75.*
[13] *Marco, José María., «Entrevista con Juan José Millás»,* op. cit., *p. 24.*



«cosas de manera que parezca que se dicen por primera vez». En consonancia con esa necesidad de producir la sensación de nombrar por vez primera, de devolver insinuaciones y sugerencias, puebla Millás su prosa novelística de diferentes registros lingüísticos: el acervo filosófico, el lenguaje notarial, el sociolecto político o moral, el vocabulario científico. Registros que sirven de lecho para la hegemonía de una metáfora renovadora y moderna, que es, sin duda, uno de los rasgos más elocuentes de su expresión.

Manipular obsesiones

Yo soy un escritor, y un escritor manipula obsesiones[14].

El mundo temático de Millás es el mismo desde su primera hasta su última novela: el papel de los otros (y dentro de esos «otros», el padre y la madre por su condición de espejo, reflejo y rechazo), los problemas de encontrar un punto medio entre la soledad y los demás, el juego trágico entre lo exterior y lo interior, la extrañeza que se oculta en lo cotidiano, la búsqueda de lo siniestro. En realidad esta enumeración temática puede concretarse en dos obsesiones: la identidad y la pesadilla.

En *Letra muerta* el protagonista-narrador convertido en lego de un convento bajo el nombre de «Hermano Turis», escribe en unos cuadernos escolares un documento privado en el que se manifiesta escindido entre su originario terrorismo y su progresivo acomodamiento a las costumbres de la comunidad religiosa que intenta minar. La pesadilla de Turis no nace de la soledad en familia o de la convivencia en la sociedad, como sucedía a los solitarios protagonistas de *Cerbero son las sombras, El jardín vacío* y *Visión del ahogado,* sino de la angustia del individuo intentando determinar a qué comunidad pertenece: si al grupo terrorista empeñado en destruir la tradición o al grupo estabilizante obstinado en preservarla. Y el resultado es el desvanecimiento del individuo entre uno y otro extremo. Turis va sintiendo esta metamorfosis y va escribiéndola en esas páginas que él llama «letra muerta» porque no van dirigidas a nadie. En el hilo narrativo de la novela se proyectan dos funciones: por un lado, reflejar la visión crítica y desmitificadora de la vida conventual desde la mirada de Turis; por otro, ordenar y explicar una realidad compleja. Así se comprende la constante dualidad de la novela: la oposición interior/exterior como marco para la confirmación de la identidad. En *El desorden de tu nombre* el enigma de la identidad se desarrolla en el ámbito del psicoanálisis. El narrador coloca al protagonista, Julio Orgaz, como paciente del

[14] Ibid, *p. 31.*





Siguiente

psiquiatra Carlos Rodó. El psicoanalista toma, con respecto al psicoanalizado, una posición invisible mientras éste se va expresando. Reitera hechos o preocupaciones en un relato cada vez más minucioso que su mente va registrando, un recuerdo le sugiere otro, y así va resolviendo enigmas en un lento monólogo interior que tiene al psiquiatra como interlocutor pasivo. El argumento de *La soledad era esto* despliega un recurso clásico en la literatura: una metamorfosis a través de una confrontación, de un juego de espejos. La muerte de la madre aparece como origen y como espejo real; frente a él, los otros (el marido, el hermano, la hija, la posición social) pierden su autoridad y su sentido, no sirven y la mujer cae en el extravío, en el camino que no sabe adónde la lleva: ese camino es la novela. Se trata de abandonar unas señas de identidad impuestas y encontrar las señas propias, reales; descubrir que la clave no reside en la imagen que el espejo devuelve, sino en la elección del espejo.

Paralelamente la obsesión por reflejar el horror, la incertidumbre que se esconde tras lo cotidiano y familiar, la pesadilla, aparece ya en la primera novela del autor. Para Gonzalo Sobejano ésta resulta en gran medida una «sensitiva sublimación del cuento de horror»[15]. Para el mencionado crítico, la pesadilla alcanza a lo largo de la producción de Millás tres motivos: la soledad, la convivencia y la pertinencia[16]. En *El desorden de tu nombre* la pesadilla abandona el tono lúgubre de las primeras novelas del autor y se inserta en lo cotidiano: el canario estrujado por la mano del amante, el sonido de *La Internacional* que bombardea los tímpanos y la conciencia del protagonista. En el segundo capítulo de esta novela, aprovechando la coartada del estado febril del protagonista, el narrador relata magistralmente el terror que irrumpe en la apacible e insulsa lectura del convaleciente, en el ámbito familiar y doméstico. Todo ello revierte en la percepción de una amenaza que subyace bajo la realidad más prosaica y aparentemente segura. Se trata de hacer emerger el halo de misterio que existe en las realidades cotidianas, en la rutina, para comprender el mundo a través de lo pequeño, de lo cercano, uniendo microcosmos con macrocosmos, reconociendo que en un grano de arena está todo el desierto.

La incidencia recurrente del horror y de la pesadilla conduce a bucear, en el campo de la intertextualidad, en la presencia implícita o explícita de Kafka en la novelística de Millás. En *Cerbero son las sombras* la pauta epistolar remite en forma de inversión a la *Carta al padre* de Kafka. Inversión porque la carta de éste es un terrible testimonio entre el débil y el poderoso, mientras la carta del narrador de Juan José Millás significa una prueba de aproximación y comprensión. La «carta al padre» es en consecuencia un poema de amor, y dentro de él se inscribe el cuento de horror. En *La soledad era esto* las alusiones y citas a Kafka son varias.

[15] *Sobejano, Gonzalo., «Juan José Millás: Fabulador de la extrañeza»,* op. cit., *p. 316.*
[16] Ibid, *p. 316.*

Elena Rincón, la protagonista de la novela, ha leído y recuerda *La metamorfosis,* novela que su marido relee identificándose, ahora en su lectura, al lado no de la víctima, como hiciera años atrás, sino de los otros. El propio texto de Millás se encabeza con un cita de la emblemática obra kafkiana[17] cuya pregunta cuestiona el deseo de cambiar lo conocido por lo extraño, lo habitado por lo vacío, lo cerrado por lo abierto y libre, pregunta a la que contesta el argumento y resolución de *La soledad era esto.* Porque Elena, cansada de vivir la vida que los otros le han edificado, concibe su propia metamorfosis consistente en asumir su libertad e identidad. Se produce, entonces, una inversión o relectura del texto de Kafka, inversión en la «metamorfosis».

Entre la novela poemática y la metaficción

El universo temático millasiano se desenvuelve y evoluciona en dos momentos, de acuerdo con dos estilos. Cabe, entonces, insistir en la importancia de *Papel mojado* como punto de inflexión de la trayectoria del novelista. Hasta este texto sus novelas son deudoras en parte de la herencia benetiana, inscribiéndose en el canon de la «novela poema». Desde *Papel mojado* se aprecia la orientación hacia la narratividad (el gusto por la historia) y la metaficción posmoderna, despojándose su escritura progresivamente de sus apariencias reflexivas para centrarse más definitivamente en el mundo exterior; dicho de otra manera: la reflexión, el pensamiento, se inserta a través de lo narrativo.

Al modelo de novela poemática pertenecen las tres primeras novelas de Millás: *Cerbero son las sombras, Visión del ahogado* y *El jardín vacío.* En el primer texto millasiano aparecen como motivos fundamentales el recuerdo y la conciencia del fracaso desde el presente. En *Visión del ahogado* de nuevo la memoria ocupa un lugar central a partir de la coexistencia de un doble plano estructural: la acción en el presente y la reflexión a través del recuerdo. La trama argumental —el acorralamiento policial del protagonista— es el pretexto a partir del cual surge la introspección y la autorreflexión de cada uno de los personajes. El relato se mueve, por tanto, entre la persecución exterior y real y la persecución interior, inmersa en la conciencia y tan real como la otra más aparente. También en *El jardín vacío* por medio del acoso al pasado se pretende la comprensión del presente. Esta novela es para su autor la más lograda[18] y a juicio de la crítica la más oscura, difícil, hermética. Sobejano la califica, como las novelas de Juan Benet, de «neonovela». «Neonovela», «novela poemática» porque tantea en el enigma de lo perceptible y en la problemática comprensión de

[17] *«¿Es que deseaba de verdad se cambiase aquella su muelle habitación, confortable y dispuesta con muebles de familia, en un desierto en el cual hubiera podido, es verdad, trepar por todas las direcciones sin el menor impedimento, pero en el cual se hubiera, al mismo tiempo, olvidado rápida y completamente de su pasada condición humana?».*

[18] *Marco, José María., «Entrevista con Juan José Millás»,* op. cit., *p. 23.*

un mundo por una conciencia[19]. La hegemonía reflexiva, que articulaba el lenguaje en la pugna por la recuperación de la memoria, presente en sus tres primeras obras, desaparece en *Papel mojado*. Elaborada al mismo tiempo que *Letra muerta*, pues mientras redacta esta última le surge la idea de escribir una novela policiaca como reto y desafío tratando de ensayar un género al que había dedicado un breve estudio, puede considerarse como una parodia posmoderna de la novela policiaca, a la vez burla y homenaje. Este recurso se constata en la consciencia que los protagonistas muestran —básicamente el detective— de actuar como personajes del género. Gracias a este procedimiento la literatura se refleja a sí misma y redundando en los elementos metanovelescos surgen, en este relato, ciertas opiniones de la voz narradora alrededor de los motivos que conducen a la creación literaria: la escritura como «desquite de tanta vida inútil», como «forma de llegar a ser alguien». El discurso metaficticio, que inaugura *Papel mojado*, aunque ya se adivinaba en la primera obra del autor, progresa de forma más explícita en las sucesivas novelas. En *Letra muerta* conduce al enfrentamiento entre vida y literatura para gloria de esta última. En *La soledad era esto*, la «metamorfosis» de la protagonista viene estimulada por el hallazgo del diario de la madre, documento secreto que Elena lee a trozos y que, transcrito, funciona como intertexto capital. En la transformación de la protagonista influyen de forma también intertextual los informes del detective, que dirigen la introspección y el reconocimiento ético a través de su lectura. Estos cumplen, además, una serie de funciones metanovelísticas: cotejar la versión de unos mismos hechos, hacer avanzar la narración a través de dos perspectivas, provocar la crítica del texto interrelacionando lectura y escritura, revelar las reflexiones teóricas del autor en torno al proceso de la escritura. El hilo argumental de *El desorden de tu nombre* gira en torno a Julio Orgaz, ejecutivo de una editorial, cuarentón y divorciado, quien a la salida de su psicoanalista —Carlos Rodó— conoce en un parque madrileño a una mujer casada, Laura. En sucesivos encuentros, Orgaz se enamora de Laura, creyendo reconocer en ella la reencarnación de su antigua amante muerta, Teresa Zagro. La relación amorosa y pasional entre Julio y Laura les induce a dar muerte al marido de ésta, que no es otro que el doctor Rodó. Tras el «crimen perfecto», la felicidad de los adúlteros, libres de toda sospecha, se incrementa con el ascenso laboral de Julio al impedir la publicación del libro de cuentos del joven Orlando Azcárate. No obstante, estos cuentos, admirados y desdeñados por Julio, sirven de estímulo al protagonista para planear y empezar a escribir otros, y «vivir escribiendo (o escribir viviendo)». Uno de ellos, el titulado *El desorden de tu nombre*, constituido en la novela que el lector tiene en sus manos y cuya lectura da cierre y sentido al ficticio

[19] *Sobejano, Gonzalo., «La novela ensimismada (1980-1985)»,* España contemporánea, *núm. 1, 1988, p. 14.*



texto de Orgaz y a la novela de Millás. Esta breve síntesis argumental de la novela esboza la complejidad de la trama al manifestar el entrecruzamiento entre realidad y literatura, realidad y ficción (auténtico *Leitmotiv)* que se corresponde con dos niveles del discurso: el diegético y metadiegético, respectivamente. La perfección de la trama que hace que esta novela aparezca fabricada como un mecano perfecto, permite que su creador proclame el emparejamiento de esta obra con la novela corta de tradición anglosajona, porque en el género corto los mecanismos están muy ajustados, son funcionales, no permitiendo la inclusión de capítulos prescindibles[20]. Esta precisión y economía narrativa es posible renunciando a los elementos reflexivos explícitos, abundantes en sus textos anteriores, en favor de la pura narración; gracias a la liberación de la rémora reflexiva se vuelve a incidir en la madurez de la obra con respecto a la producción anterior, obra emblemática del «segundo estilo» millasiano.

El desorden de tu nombre es un claro ejemplo de una novela que presenta una lectura profunda y otra superficial. Mediante el contrapunto se articula la complejidad de esta obra, bajo su aparente sencillez. Existe una acción externa a los personajes, pero el protagonista —Julio Orgaz— redacta simultáneamente una novela que les implica a todos convirtiéndoles en entes de ficción gracias a reiteradas prolepsis. La doble lectura de la novela es justificada por Millás bajo el rótulo de «sencillez compleja»[21]. Parte de la complejidad de *El desorden de tu nombre* proviene de su esencia polifónica. La voz de un narrador heterodiegético (ausente como personaje) que analiza los hechos desde el exterior de la diegesis, transmite, no obstante, múltiples voces. La de Julio en sus diálogos con Laura, el psiquiatra, el brillante escritor Azcárate, la secretaria o el amigo desdeñado. La voz de Laura que habla al amante, al marido o a la madre, la voz de Laura que se pronuncia también desde las páginas escritas de su diario y desde sus propias fantasías. La voz del psiquiatra atenta o silenciosa ante sus pacientes, fluida cuando se psicoanaliza ante el colega. Esta polifonía verbal —en la que debe incluirse el tratamiento de los monólogos interiores o el estilo indirecto libre— permite narrar la acción desde diferentes perspectivas, pero, además, la polifonía verbal se intensifica en el diálogo genérico entre novela y cuento y gracias al planteamiento metaficticio del proceso relatado. La escritura de la aventura, que constituye uno de los niveles de la lectura o recepción del texto de Millás, puede interpretarse como una metáfora de carácter ético, recogiendo la consideración del autor de que en el fondo la literatura debe reflejar una peripecia moral. Su novela tiene mucho de crítica y parodia de ciertos comportamientos generacionales. La novela emerge como emblema de la traición de la generación en el poder, triunfante por fuera

[20] *Marco, José María., «Entrevista con Juan José Millás»*, op. cit., *p. 22.*
[21] Ibid, *p. 25.*

y vacía por dentro. Paradójicamente el substrato ético del libro surge desde la distancia irónica, pues en apariencia la novela es el relato del triunfo de un comportamiento amoral: el de los amantes asesinos y, en especial, el del protagonista que siente puede alcanzar la redención por la escritura. El desenlace en exceso feliz (el ejecutivo ascendido, el amante correspondido, el novelista realizado) intensifica la crítica moral de la obra de Millás, situándola en la órbita de la «amoralidad» propia de la ficción posmoderna. La aventura de la escritura se proyecta en tres direcciones que convierten a *El desorden de tu nombre* en metaliteratura de la escritura, de la lectura y del discurso oral. El texto que deviene producto de las experiencias biográficas de Julio Orgaz transcritas por el narrador imaginario que éste es, y el texto que el lector real recibe e interpreta, se construyen en una conversación a tres voces entre escritura, lectura y coloquio.

Novela ensimismada, autoconsciente, autorreferencial, autogenerativa, escritural, descriptiva..., terminología sinónima con la que se alude a la tendencia narrativa a reflejar la aventura de la escritura, tiene un magnífico valedor en el nombre de Juan José Millás. El procedimiento permite al autor romper las fronteras (en el caso de que existan) entre literatura y realidad, entre ficción y vida, y emitir con la voz del creador la del crítico. Reflexiones sobre trama, argumento, tono, punto de vista, personajes, son exudados de la narración que establece un diálogo entre narrador-autor y texto, pero también entre emisor y receptor. Nuestro novelista es, además, un cronista social y moral de su época. Buscar el sentido de la vida en el sentido de la escritura, buscar en las letras la salvación en un mundo que ha perdido valores e ideales, convierte a su literatura en métafora de la vida, forma de conocimiento, relato de una peripecia moral.

Juan José Millás tomó en su día el testigo de los grandes rebeldes y renovadores frente al realismo convencional, especialmente del maestro Juan Benet, para descubrir obra a obra su propio estilo y voz. Sin olvidar los orígenes, las raíces literarias, pero en armonía con el marco cultural español y de la posmodernidad, el autor se erige, hoy, en una figura incuestionable de la narrativa hispana con brillante pasado y futuro.

Esther Cuadrat



Un mundo lleno de palabras y una novela *enmimismada*

Al pasar delante de una casa que había en medio de la aldea, oía de niño a una mujer que se pasaba el día perorando en alta voz. Era como un carraca inagotable. Del fondo de la cocina salía un hervor de palabras, y cuando se asomaba a la galería del primer piso, entre las ristras de panojas, lanzaba al aire un runrún de cotorra descomunal. A veces la encontrábamos por los caminos con una cesta en la mano, alborotando como un moscardón. Pero era una loca pacífica, y después de muchos encuentros perdimos el miedo al desvarío de sus ojos, y el rumor que manaba de sus labios. Sin embargo, como apenas agarrábamos al vuelo alguna palabra comprensible en medio de tanta palabrería indescifrable, nos sentíamos ante ella confusos y desamparados.

Semejante impresión me produce a veces este mundo saturado de palabras, imágenes, textos y teletextos. ¡Estamos rodeados! Estamos acosados por el enjambre de voces, el bombardeo de la radio, los mil reclamos de la televisión, la pajarería de los kioscos callejeros, el guiño luminoso de los comercios, el reclamo de las vallas, las pintadas de los muros, los grafitos de los urinarios, y no hay paquete, bolsa o bote sin su leyenda, marca, instrucción, etiqueta o eslogan. Algunas mañanas especialmente proustianas, la magdalena del desayuno me impide saborear cualquier recuerdo, pues de pronto se interpone la advertencia de que estoy comiendo harina, huevo, grasa vegetal, antioxidantes, conservantes, colorantes debidamente autorizados y E-234. ¿Cuál es la realidad auténtica: las cosas en sí, los hechos que pasan o esa envoltura de palabras e imágenes que los definen, manipulan, envasan y transportan, con la debida autorización? La realidad es hoy lo que se nombra. Y cuantas más veces se cita y se nombra, más real es un objeto, una experiencia, una novela, un político o un placer. Tócala de nuevo, Sam.

Es difícil ser espectador (orteguiano o no) de la vida que (nos) pasa, caminantes que al andar tienen tiempo de ver el paisaje. Vamos en reata, con el volante en las manos, con el cacharrito del zapeo, por eso que ahora llaman autopistas de la información. En el buzón anidan a diario bandadas de folletos, pasquines comerciales, impresos, cartas de Planeta-Crédito que me prometen un reloj despertador por sólo acudir a un hotel (son trampas, lo sé: quieren cazarme), y se me cuelan por debajo de la puerta y los tengo dentro de casa, y me acribillan y no son papeles, sintonías, imágenes, faxes, *jingles*, declaraciones ni anuncios: son los pájaros de Hitchcock. ¿A dónde huir? No tengo más remedio que enfrentarme a ellos, leer, escuchar, ver, no puedo meter la cabeza bajo la almohada, porque seguiré oyendo a Luis del Olmo en el patio de luces y el rin del teléfono a través de la pared medianera, y los aplausos, risas enlatadas, advertencias de que un diamante es para toda la vida, jadeos procaces en el televisor del vecino, esas sonoras y gráficas *Delicatessen*. El mundo, como nos mostró aquella inquietante película, es una casa llena de chirriantes delicadezas, otra cueva de Eolo que envía en todas direcciones un vendaval de palabras y de imágenes racheadas. Y, en fin, «no hallé cosa en qué poner los ojos» que no fuera un bazar de mensajes. Ellos son la realidad.

Así que creer que la realidad existe es un bello embuste. La realidad es una declaración política, un dato estadístico, un eslogan. Y la mayoría de esos letreros y mensajes no tienen autor conocido, o son de hablante sin rostro. La realidad es rótulo, título, gráfica, baremo y anuncio. Quiero decir que la realidad no sólo está cada vez más lejos de nuestra propia experimentación, sino más definida por su dimensión de cantidad. Hoy es más real el plástico que las flores y el agua Fontvella que un manantial en el monte.

Integrados y comunicadores

Otra consideración de la realidad es que no es interpretada por los apocalípticos, mediadores singulares que se presentaban con prestigio de sabios, escritores, filósofos, investigadores, líderes, maestros: personas singulares a las que se les otorgaba un reconocimiento admirable. Aunque sigan existiendo más o menos en el cuarto de atrás, su versión llega triturada convenientemente para captación y consumo masivo. Hace justo treinta años que Eco hizo aquellos distingos entre apocalípticos e integrados. La verdad es que es tentador ponerse estupendos. ¡No te pongas estupendo, Max! El científico, el investigador, el sabio, el filósofo, el creador no son oídos, no tienen cancha, a no ser que un suceso social —la entre-



vista en el periódico X, un premio, un hallazgo, un escándalo— los sitúe en posición mediática, pero entonces sus aportaciones son frivolizadas para la ingestión masiva y comercial. La televisión destierra los programas culturales a horas golfas: conciertos de música a las tres de la mañana, programas de libros —centralistas, por cierto—, pasada la media noche, cuando canta el gallo. Ni siquiera aquellos debates de *La clave,* por poner un ejemplo, divulgadores, son hoy posibles. En cambio surge el comunicador, el adivino, el presentador, el conductor de programas, las nuevas doctoras Francis. La realidad es un prospecto.

Sucede también que la realidad ya no es dual, como nos dijeron y nos creímos. ¿Era entonces más fácil? Ya no hay antagonismos ideológicos, ya no hay oposiciones (sólo concursos) entre lo crudo y lo cocido, tradición y progreso, capitalistas y rojos, teoría y praxis, estudias o trabajas. De aquellos antagonismos estéreos sólo quedan hoy los *derbys* de fútbol. Ya no va por un lado lo comercial y por otro el arte y ensayo, ahora todo se integra en un surtido mercado para gustos plurales, de la *boutique* al *pret-à-porter,* con una variedad que aglutina lo ingenioso y lo hortera, lo moderno y lo *kitsch,* como en las películas de Almodóvar. Es difícil el asombro, y avezados a estar deprisa, deprisa, entre muchas cosas y muy variadas, todo es bastante digerible. En cualquier revista dominical de periódico leemos sin mayores ardores de estómago un espeluznante reportaje sobre la miseria de Haití después de enterarnos de la receta rica que prepara un gran cocinero vasco.

Los años ochenta supusieron el triunfo definitivo de la integración frente a lo apocalíptico, y de la variedad frente a la totalidad. Eso tiene la ventaja de haber derribado intolerancias y propiciado la pluralidad de modelos y de haber diluido las convicciones radicales en la incertidumbre, pero también ha inoculado la convicción de que casi todo vale. El mundo ya no es un menú, sino un bufé, un gran autoservicio. El apocalíptico era una hechura temporal dilatada, pero la integración es simultaneidad, es presente incierto, es carencia de memoria histórica, es despreocupación por el futuro (¡qué largo me lo fiáis!), es conciencia blanda y vivencia de lo efímero. Las etiquetas se tiran, las imágenes no se piensan, a lo más se almacenan en cintas. Es difícil al escritor ser fiel en sus obras a eso que se llamó su visión del mundo, una cosmovisión (no hay originalidad sin monotonía), escribiendo muchas novelas que es sólo *la* novela de su vida, autor de un único cántico al que va añadiendo variantes que se integran en una interpretación duradera. La originalidad es una singularidad hecha a base de repetir formas, diseños, estilemas, nuevos productos de temporada, con marca de autor, de editorial (se critica al autor que cambia de casa), de periódico afín. Si uno no «comunica bien»... Que la realidad es

el mensaje, es una vieja ilusión del creador: sólo lo que se logra nombrar estimula el simulacro de dominar o transformar el mundo, o de sentirse más vivo en él; que el mensaje es el medio, es más que útil lema periodístico; que la realidad es el medio, lleva a esa saturación de mensajes o productos sin los cuales no parecen existir las experiencias vitales.

El enmimismamiento

Para el escritor español encontrarse en una sociedad libre, informada y plural es una excepción histórica tan grande, que lo ha descolocado. Ahora es el periodismo, con su vorágine de noticias transmitidas en directo («en vivo»), quien ha acaparado el testimonio, la denuncia, el debate ideológico, la investigación y hasta los materiales aparentemente épicos. Esto creo que ha obligado al novelista, desposeído de esos territorios, a un repliegue intimista. Magníficos argumentos novelescos se agotaron en un periodismo completo y el clásico informe semanal de televisión, como el tricornio polainero que secuestra el ruedo ibérico, el etarra que pone bombas a una niña que quiere ser baloncestista, el trujimán que va en Jaguar a dar un mitin izquierdoso, el banquero que se casa por amor a una jovencita retratada sin bragas, el gobernador del Banco de España que entra en el trullo, el Roldán prófugo, el Vaquilla que burla a la pasma, en fin, hasta una princesa haciendo cachas en un gimnasio y su cónyuge comprando támpax en la farmacia. Esto es la CNN y Radio 5, todo noticias. La actualización desmemoriada del vivir libera al novelista de papeles mesiánicos y apocalípticos, del «encargo social» (terminología ¿añeja? de Luckács), en favor de lo que podemos llamar *encargo íntimo.* Quien quiera ver el tratamiento que la literatura ha dado de los problemas colectivos de la sociedad española de estos años, no encontrará casi nada sobre el paro, el terrorismo, la emigración clandestina, la vida rural, la xenofobia, la prostitución, la droga, el deterioro ambiental, los chanchullos de la ingeniería financiera, la hoguera de las vanidades, la adulteración de la infancia y la falsificación moral. Aunque algunos de estos temas duros han tenido algún tratamiento estándar de género, no hay Zolas ni Dostoyevskis. En todo caso, en el artículo-columna del periódico ha encontrado el escritor alivio a su necesidad de disentir (un ¡yo acuso!, ingenioso más que sincero, oportunista más que arriesgado), para lavar su individualismo retraído. El novelista sólo ha podido aceptar encargos íntimos, se ha reservado el permanente papel de contador de historias pequeñas, singulares, intimistas, evocadoras y distantes. Algunos hemos acudido a veces a la novela histórica para en el distanciamiento proyectar sobre el presente

preocupaciones permanentes del vivir: el amor, el tiempo, el conflicto entre el poderoso y el artista... Nos atraía el empeño de levantar con palabras un decorado histórico para en él recrear a personajes que a pesar de su nombre conocido y sus peripecias verídicas o supuestas, eran simulacros del autor. En el fondo, no es más que un egoísmo de sobrevivencia para huir de tanta actualidad y del diluvio informativo del presente, devolviéndole al tiempo, como proponía Margueritte Yourcenar, su papel de gran escultor. En la novela siempre hay duración: lucha con la instantaneidad. Gonzalo Sobejano habló con mucha sabiduría crítica de la novela ensimismada de estos años: la pequeña fábula íntima, la historia de los adentros, las entretelas de personajes sentimentalmente aturdidos, confusos, nostálgicos, decepcionados, inciertos en un mundo en el que se derribaban la industria pesada y la ideología dura, donde caía el telón de acero e iban al desguace las conciencias de una pieza. Ensimismados. O mejor: *enmimismados.* Si el escritor consigue dejar para el artículo de periódico su aportación crítica de actualidad, a la novela y al poema traslada la decepción más duradera. Sin grandes experimentos: tampoco el lector está para grandes trotes ni tantarantanes ideológicos o pasionales. La novela tiene algo de placebo y algo de purga de actualidad, y a la literatura se va como al gimnasio, porque hay que soltar grasas y desentumecer el sedentarismo. Así que el novelista se pone a remover suavemente el batido vital de su conciencia, como se remenea con una cucharita el café del desayuno: huuum, ése es el aroma de mi hogar. Tampoco es mal papel, ¿quién, si no, iba a decirnos cómo ha sido la crónica sentimental de estos años, hecha de encuentros y desencuentros efímeros, de grandes cambios a base de modificar muchas pequeñas cosas, con liviana pesadumbre y exquisito hedonismo, donde yo soy muchos yoes, aunque todos pasajeros y ninguno excesivo?

Hace un siglo, la crisis de identidad surgida del descrédito de la ciencia, del positivismo, de la sociedad burguesa y de la fe trascendente, sumió a los escritores en una búsqueda enigmática de los adentros, «intrasubjetiva» («la realidad es mi conciencia», «la imagen lo es todo», decía Azorín, cuyo alma, según la perversa sentencia de Gómez de la Serna, era vegetariana). El resultado fue una personalidad demediada y heterónima, un yo en su espejo, y luego una larga abulia bastante protectora como para no sentir las hecatombes contemporáneas. Pues bien, en un mundo en el que la imagen (el *look*) lo es todo, el novelista constata que la disolución, cien años después, es plural, múltiple e incapaz de agonismos trágicos y de angustias existenciales. Ésta es la realidad que novelamos con más empeño: una crónica sentimental hecha de pequeñas decepciones y desgarros, en libros que apenas tendrán sitio por unos días en los estantes, con fecha

prevista de caducidad, como los yogures, que ni siquiera se llaman libros, sino novedades. Como dicen los financieros: inversión «a corto». Uno hace lo que puede. Yo creo que es más fructífero para el escritor escribir desde la decepción y no desde la queja. Porque la realidad en la que estamos, ¿no era el mejor de los mundos posibles?, se nos pueden aplicar aquellas luminosas palabras de la *Eurydice* de Jean Anouilh: «No hay que creer exageradamente en la felicidad. Sobre todo cuando se es de buena raza. No se consiguen más que decepciones». Qué agria ironía: ser de buena raza... Que sea, la decepción fruto de la memoria, porque, como decía Weisel, aunque «no somos responsables de la historia, sí somos responsables de cómo la recordamos». Toda la historia, la grande e general hestoria y la del patio particular...

Eduardo Alonso





Huidobro, Borges, Peiper y las primeras traducciones ultraístas al polaco (1922)

Todavía hoy estamos necesitados de estudios en profundidad sobre la primera vanguardia literaria española. En los últimos años, el conocimiento del movimiento ultraísta, que es su núcleo fundamental, se ha enriquecido notablemente, mediante el desarrollo de algunas de las líneas de investigación que apuntaba Gloria Videla en su ya clásico libro sobre el asunto, publicado en 1963[1]. Sin embargo, esta tarea ha sido realizada casi toda en un ámbito nacional. Apenas si se han apuntado algunos aspectos de la relación entre esa primera vanguardia española y la vanguardia europea en general, cuando este es un capítulo muy importante que se percibe apenas hojeamos algunos números de revistas de la época. Nuestra pretensión es la de hacer una contribución más al conocimiento de esas relaciones por lo que se refiere a Polonia, mediante la presentación de las primeras traducciones que hemos podido localizar de Huidobro, Borges y los poetas ultraístas en aquel país.

El ultraísmo y los artistas polacos en España

Guillermo de Torre ha escrito: «De boca de Huidobro oí algunos de los primeros nombres verdaderos que iban a definir la época amaneciente; en su casa vi los primeros libros y revistas de las escuelas que luego darían tan pródigas y discutidas cosechas. Allí, en casa de Huidobro o por mediación de éste, conocí a algunos artistas extranjeros, supervivientes del naufragio

[1] *Gloria Videla:* El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España, *Madrid, Gredos, 1963.*

europeo, que habían logrado hacer escala en Madrid. En primer término, a los esposos Delaunay, Sonia y Robert; luego a un grupo de pintores polacos Wladyslaw Jahl, Marjam Paszkiewickz... Allí se incubó originariamente el óvulo ultraísta, entre los contertulios españoles...»[2]

En efecto, la Primera Guerra Mundial trajo a España, que era neutral en el conflicto, a varios escritores y artistas polacos que vivían en Francia y que contribuyeron a la difusión en España de las primeras manifestaciones de la vanguardia artística europea. En Francia, donde estos artistas se vieron sorprendidos por el estallido de la Gran Guerra, fueron considerados *personas non gratas* debido a que casi todos procedían de la Galitzia polaca, es decir, poseían pasaporte austríaco: este fue el caso de Tadeusz Peiper, Wladyslaw Jahl o Józef Pankiewicz. Algunos, como en el caso de Pankiewicz, se apresuraron a abandonar Francia y a refugiarse en España[3]; otros, fueron obligados a abandonar el país, incluso tras alguna que otra estancia en campos de concentración, como Tadeusz Peiper[4].

Tadeusz Peiper, cabeza de puente entre la vanguardia española y polaca

Tadeusz Peiper (Cracovia, 1891-X-1969), conocido como «el papa de la vanguardia polaca» y fundador del movimiento de orientación constructivista «Awangarda Krakowska» fue uno de los escritores de esa nacionalidad a los que los avatares de la Gran Guerra acabaron por conducir a España. Al poco de estallar la Gran Guerra, en Francia fue considerado un súbdito austríaco e internado como prisionero en un campo de concentración de Burdeos[5]. Tras recuperar la libertad pasó a España para residir, en principio, en Pasajes, cerca de la frontera, con la esperanza —común en Occidente— de que la guerra no duraría más de unos meses. Sin embargo, al darse cuenta de que eso no era así decidió trasladarse a Madrid en 1915.

De los cinco años largos que Tadeusz Peiper residió en España (1915-1920) se sabe muy poco. Diremos brevemente que en una primera etapa frecuentó el Ateneo, donde leía periódicos franceses por los que se informaba del desarrollo de la guerra[6]. También hizo, en solitario, un largo viaje por Andalucía (Granada, Córdoba, Málaga y Sevilla), y excursiones a El Escorial y Toledo, acompañado de otros miembros de la colonia polaca en Madrid. A partir de diciembre de 1918 empezó a colaborar en la prensa española: sobre todo, *en El Sol* de Madrid y *La Publicidad* de Barcelona. Y a partir de enero de 1919 en las revistas *España* y *La Lectura*. En *Espa-*

[2] *Guillermo de Torre:* Guillaume Apollinaire. Estudio preliminar y páginas escogidas, *Buenos Aires, 1946, p. 20.*

[3] *Jadwiga Dmochowska:* W kregu Pankiewicza *(«En el círculo de Pankiewicz»), Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1963, p. 110.*

[4] *De la actividad de Wladyslaw Jahl y Marian Paszkiewicz en España ya hemos dado parcial cuenta en «Jahl y Paszkiewicz en* Vltra *(1921-1922). Dos polacos en el nacimiento de la vanguardia española»,* RILCE, *11, 1, 1995.*

[5] *En este campo de Burdeos permaneció también entonces el escultor Xawery Dunikowski.*

[6] *Tadeusz Peiper, «Azaña»,* Tygodnik Artystów *(«El Semanario de los Artistas»), n.° 3, 4, diciembre 1934.*



ña, Peiper publicó, entre enero de 1919 y enero de 1920, un total de seis artículos sobre cuestiones políticas y literarias[7]. En enero de 1923 se publicó un octavo: *España en Cracovia* (n.° 353, 20 enero 1923, p. 5-7), que mandó ya desde Polonia. En *La Lectura* publicó más o menos por las mismas fechas trabajos sobre Sienkiewicz y sobre Cervantes y Calderón en Polonia[8]. Peiper cotradujo y prologó también la edición de *El casamiento de Maciej Boryna*, de Reymont (Madrid, Atenea, 1920)[9].

En líneas generales, las relaciones de Peiper en España se movieron en un ámbito poco de vanguardia: el Ateneo, las revistas relacionadas con Azaña, la relación con Ricardo Baeza y sus artículos sobre novelistas naturalistas polacos. Es evidente que Peiper debió de conocer la incipiente vanguardia española a través del trato con sus compatriotas Jahl y Paszkiewicz, que participaron en las veladas ultraístas y en la confección de la revista *Vltra*[10].

La traducción de «Océano» (1921)

Tadeusz Peiper abandonó España en la primavera de 1920. El 28 de marzo de ese año apareció en *El Sol* su último artículo en la prensa española, si bien Jaworski considera que para entonces ya estaba fuera de la península[11]. Tras su vuelta a Polonia, pasando previamente por Viena, en 1921, entra en contacto con los grupos literarios más innovadores del país: formistas y futuristas. Dentro de este ambiente, se preocupó por dar a conocer el movimiento de vanguardia español que, paralelamente, se estaba desarrollando en Madrid y que él conocía: el ultraísmo. A partir de entonces, actuó como una especie de cabeza de puente entre ambos países. De hecho, aparece por primera vez como corresponsal de *Vltra* en Polonia en el n.° 10 (10 mayo 1921), en el que se da su dirección: Jagiellonska, 5, Cracovia. Apenas un mes después, en junio de 1921, aparece su primera publicación en Polonia: la traducción del poema del ultraísta Humberto Rivas *Oceano* en la revista *Formisci de* Cracovia.

Formisci, órgano del movimiento formista cracoviano, había dedicado en dicho número un amplio espacio a una especie de antología de poesía europea de vanguardia bajo el rótulo de «Z najmlodszej poezji» («De la nueva poesía»). En ella los formistas le daban un repaso a la vanguardia europea del momento mediante la selección y traducción de poemas de autores como Apollinaire, Palazzeschi o Chlebnikow. Y entre ellos se encontraba la ya citada traducción de Humberto Rivas. Hay que tener en cuenta que el poema de Rivas acababa de salir en el número de *Vltra* de 30 de mayo de ese mismo año. Parece, por tanto, que Peiper se encontraba en

7 Se trata de: «Josef Pilsudski», n.° 195, 2 enero 1919, p. 9-10; «Figuras contemporáneas. Wladyslaw Reymont», n.° 216, 29 mayo de 1919, p. 13-14; «Figuras contemporáneas. Waclaw Berent», n.° 225, 31 julio 1919, p. 11-12; «Esteban Zeromski», n.° 236, 16 octubre 1919, p. 10-11; «El momento político en Polonia», n.° 238, 30 octubre 1919, p. 7-8; «Notas y documentos. La política oriental de los checoeslovacos», n.° 243, 20 diciembre 1919, p. 8; y «Ukrania», n.° 248, 31 enero 1920, p. 7-8.

8 En concreto, «Enrique Sienkiewicz y el movimiento ideológico polaco después del año 1863», XIX, n.° 217, enero 1919, 13-22 y n.° 218, mayo 1919, p. 148-153; «La traducción polaca de El príncipe constante, *de Calderón», XIX, n.° 219, setiembre de 1919, p. 265-279; y «Un libro polaco sobre Cervantes», XX, tomo 2.°, 1920, p. 187-189.*

9 La lista de las colaboraciones de Peiper en la prensa española se encuentra en la edición de Stanislaw Jaworski titulada O wszystkim i o czyms jeszcze *(«Sobre todo y algo más», Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1974).*

10 Cf. art. cit.

11 Tadeusz Peiper, Tedy. Nowa usta *(«Por aquí. Nueva boca»), Kraków Wydawnictwo Literackie, 1972. Edición, con nota biográfica de Stanislaw Jaworski.*

una relación inmediata y directa con el ultra de Madrid —o, más bien, con su compatriota W. Jahl, uno de los animadores de la revista— hasta el punto de llegar a recibir el número del 30 de mayo de una manera inmediata. Esto queda más de manifiesto cuando comprobamos que el primero de los grabados en madera que se reproduce en *Formisci* junto a la antología europea es de Norah Borges, y había aparecido también en un principio en la revista *Vltra* de Madrid (n.° 5, 17 marzo 1921). Peiper mantuvo el contacto con *Vltra y* fue, sin duda, quien les mandó las revistas polacas de vanguardia de las que dan cuenta[12]. Tras el verano, en el número 16 de *Vltra* («Publicaciones recibidas», 20 de octubre de 1921) se daba ya acuse de recibo de los números 4, 5 y 6 de *Formisci,* que aparece calificada como «el órgano de los artistas polacos de vanguardia».

Por lo que se refiere a la traducción de Peiper del poema de Rivas —que *Vltra* califica en plural como de «poemas ultraístas traducidos de una manera maravillosa por D. Tadeo Peiper»— es bastante fiel, pero no incluye diez de sus versos. El corte de los poemas sera una práctica habitual de Peiper, como veremos más adelante, pero en muchas ocasiones no afecta gran cosa a la composición, si tenemos en cuenta que los ultraístas solían escribir sus poemas como auténticos rosarios de metáforas. El propio Peiper habló de esto en sus escritos teóricos, con la pretensión de justificarlo. Algo que, por lo demás, está en sintonía con el pensamiento de Vicente Huidobro, poeta con el que Peiper mantenía correspondencia por entonces. La intención de Huidobro de «crear» una poesía autónoma del medio lingüístico que la transmite, le llevó a considerarla perfectamente traducible: «Si para los poetas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas. Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, no pierde en la traducción nada de su valor esencial»[13]

La antología de *Nowa Sztuka* (febrero de 1922)

En uno de los últimos números de *Vltra* se da cuenta de la recepción del número 7 (sic) de la revista varsoviana *Skamander,* en el que se «anuncia la publicación de una antología ultraísta»[14]. Sin embargo, esta antología, a cargo de Tadeusz Peiper, nunca llegó a aparecer en sus páginas. En efecto, el proyecto de una antología de poesía española actual hecha por Peiper se

[12] *En el n.° 18 (10 noviembre 1921) de* Vltra, *publica Peiper una «Carta de Polonia. Una nueva teoría del arte», que es un artículo sobre el libro del pintor y matemático formista Chwisteck* La pluralidad de las realidades. *Por lo demás,* Vltra *(21, 1 enero 1922) da cuenta de haber recibido el número 7 (sic) de* Skamander, *en el que se anuncia una antología de ultraístas a cargo de Peiper que nunca llegó a realizarse, el n.° 1 de* Nowa Sztuka, *dirigido por Peiper y Stern y* Nuz w brzuchu, *la hoja de los futuristas de Cracovia. En el n.° 24 (15 de marzo 1922) se acusa recibo de las traducciones de* Nowa Sztuka *de las que a continuación hablaremos.*

[13] *Vicente Huidobro,* Obras completas, *Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964, 2 vols., p. 676-677.*

[14] *N.° 21, 1 enero 1922. Me gustaría destacar que, según testimonio de la propia revista, poemas ultraístas fueron traducidos en diferentes publicaciones al francés e incluso al húngaro. Así, por ejemplo, hay traducción de Borges en la revista húngara* Ma. *Estas traducciones están por estudiar.*



anunció en *Skamander,* pero no en el n.° 7, sino en el número doble 14-15 (noviembre-diciembre 1921, p . 489) : «w dziale przekladow tlumaczenia Tadeusza Peipera z wspolczesnej poezji hiszpanskiej (Wincenty Huidobro, Pedro Garfías, Rafael Lasso de la Vega, Tomás Luque, J. Rivas Panedas, Luis Borges, Ernesto López Parra, Humberto Rivas)»: «en la sección de traducción —traducciones de Tadeusz Peiper de poesía española actual...». La antología acabaría publicándose en otra revista: *Nowa Sztuka.* Como cuenta el propio Peiper: «En cuanto *Nowa Sztuka* dio las primeras señales de vida, retiré el manuscrito de *Skamander* y se lo di a Stern»[15] Las razones de este cambio las expuso Peiper en *Tedy y* tienen relación con su posición ante los diversos grupos literarios polacos de la época y a su negativa a considerar a los escamandritas como espíritus innovadores, dentro de un proceso que lo llevará a fundar su propia revista en Cracovia —*Zwrotnica*— en mayo de 1922[16].

Por lo tanto, unos meses antes de independizarse y de convertirse en la cabeza del grupo de la «Awangarda Krakowska» con la fundación de *Zwrotnica,* Peiper publica en el número 2 de *Nowa sztuka* (febrero de 1922) un artículo *titulado «Nowa poezjia hiszpanska»* («Nueva poesía española» págs. 5-7) que va seguido de la traducción de diez poemas, pertenecientes todos al grupo ultraísta de Madrid y a su mentor Vicente Huidobro. De la lista de *Skamander* se han caído Tomás Luque y Pedro Garfias. Estos son los poemas traducidos, con la referencia de dónde se publicaron originalmente:

«Noc», «Deszcz» y «Telefon», de Vincente (sic) *Huidobro.* «Telephone» pertenece a *Horizon carré* (París, Paul Birault, 1917); «Noche» y «Llueve» a *Poemas árticos* (Madrid, Pueyo, agosto de 1918).

«Dale» Lejanías» *Vltra,* n.° 2, 10-2-1921) y «Moje kroki» («Mis pasos», *Vltra,* n.° 6, 30-3-1921), de Juan (sic) *Rivas Panedas.*

«Ja i ty wsród nocy» («Tu y yo en la noche», *Vltra,* n.° 2, 10-2-1921), de *Humberto Rivas.*

«Puzzle», de *Guillermo de Torre (Vltra,* n.° 5, 17-3-1921)

«Bordel» («Burdel» de Ernesto *López Parra, Vltra,* n.° 6, 30-3-1921, Apareció junto a «Verbena», bajo el rótulo de *Poemas urbanos).*

«Poranek» («Mañana», de Luis (sic) *Borges, Vltra,* n.° 1, 21-1-1921)[17]

«Clown» («Train-train» de Rafael *Lasso de la Vega, Vltra,* n.° 1, 21-1-1921)

Podemos comprobar, por tanto, que todos los poemas vieron la luz en los números 1, 2, 5 y 6 de *Vltra* de entre enero y marzo de 1921, excepción hecha de los poemas de Huidobro, que proceden de plaquetas publicadas en 1917 y 1918[18]. Dando esta fecha de la primavera de 1921 como la de la llegada de Peiper a Cracovia, parece claro que recibió los números en su domicilio de Jagiellonska, 5, publicado en mayo en la revista. Hay que

[15] *Tadeusz Peiper,* Tedy, *Varsovia, Hoesick, 1930.*

[16] *Con esta visión de la vanguardia polaca del momento tiene relación la conocida polémica entre Peiper y Guillermo de Torre. Vid. César A. Molina,* La revista «Alfar» y la prensa literaria de la época (1920-1930), *La Coruña, Ediciones Nos, 1984, p. 229-230.*

[17] *No es cierto, por lo tanto, que «el primer poema borgiano traducido al polaco fue «Amanecer» del tomo* Fervor de Buenos Aires», *como señalan Irena Rymbid-Mickiewicz y Elzbieta Milewska en* La presencia de la literatura hispanoamericana en Polonia, *Varsovia, 1992, p. 26. Parece evidente que las dos profesoras polacas no han consultado la colección de* Vltra *y tampoco parecen conocer el poema de* Fervor de Buenos Aires.

[18] *En el n.° 1 hay poemas de Luque y Garfias, los excluidos en la selección final.*

señalar que las traducciones de Vicente Huidobro en *Nowa Sztuka* son desconocidas en el ámbito hispánico, si repasamos la bibliografía contenida en la revista *Poesía*[19]. Por lo demás, al igual que sucedió con el número 6 de *Formisci*, *Vltra* da cuenta también casi inmediatamente (n.° 24, 15 de marzo de 1922) de la aparición de las traducciones de *Nowa Sztuka* en la sección de «Libros y publicaciones recibidas».

Los poemas se publican precedidos por un artículo titulado «Nueva poesía española». La intención de su autor parece ser doble: por un lado, la de presentar los rasgos característicos de la poesía ultraísta española, pero también y muy fundamentalmente, la de exponer, aprovechando la ocasión, sus opiniones personales ante la nueva poesía, en un momento en que el mismo estaba dándole vueltas a su propio ideario estético[20]. Cuando Peiper escribe: «la poesía española de la última generación no está obligada a adoptar una postura frente a la realidad que la rodea. No tiene necesidad de definir su relación con el medio vital. Su "ideario" no contiene, por eso, ninguna nueva idea común», es evidente que está pensando más en las consecuencias de esta actitud en Polonia, la tierra de los poetas profetas y del compromiso social en literatura, que en otra cosa. Por eso hace tanto hincapié en la independencia de la poesía ultraísta con respecto a los sucesos políticos o históricos de la España de la época.

Tiene especial interés el análisis que hace de la poesía ultraísta. Habla del «culto de la frase» como «rasgo más esencial de esta poesía» en la que se intenta conseguir imágenes que no tengan relación con la realidad a partir de la unión de elementos disímiles. Surgen entonces, sigue, «imágenes con las que no se corresponde nada que sea real y que poseen una fuerza sugestiva irrebatible». Esto lleva a que la composición de los poemas se haga por yuxtaposición y prescindiendo de los nexos. «Las imágenes y los pensamientos desfilan ante nosotros como en la pantalla de una linterna mágica». Señala también la ausencia de rima y un nuevo concepto de ritmo que «está libre de todo tipo de periodicidad». Cómo no recordar ante este análisis los cuatro principios básicos del ultraísmo trazados en *Nosotros (1921)* por Jorge Luis Borges:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trabajos ornamentales, el confeccionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Las similitudes de estas ideas con las que Peiper irá desarrollando en la elaboración de su «constructivismo» han sido señaladas por la crítica:

[19] *Cf.* Poesía, *n.° 30-32, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, 1989.*

[20] *Él mismo confesó sus intentos en el ya citado* Tedy.



desde el análisis ejemplar de Carlos Marrodán al rechazo un tanto confuso de una influencia profunda por parte de María Delaperrière, pasando por el escueto asentimiento de Bogdana Carpenter[21].

Por último, Peiper señala en todo esto una ventaja y un inconveniente. La ventaja es que la poesía avanza hacia la pureza, prescindiendo de lastres secundarios. La desventaja es que también se abre el campo para los poetas que pretenden pasar sus composiciones hechas de sartas de versos, hasta el punto de que «podríamos cambiar libremente las respectivas partes sin consecuencias importantes para la integridad del poema». Defiende por tanto una especie de organicidad: «Desgraciadamente estos aspectos negativos se notan a menudo en la nueva poesía española», aunque también en otros países, en Polonia, por ejemplo.

Las traducciones de *Nowa Sztuka*

En *Tedy* dice Peiper: «El artículo sobre la nueva poesía española fue el primero en el campo de la literatura que publiqué en Polonia. Fue para mí un pretexto con el que tratar de las cosas que me importaban. Lo escribí en uno de los períodos más tristes de mi vida, durante la depresión que me causó la pérdida de los manuscritos que, un cuarto de hora antes de que saliera el tren que iba a devolverme a Polonia, me privó en la Estación de Viena de los frutos del trabajo de varios años y me sumió en un dolor, ocultado en público, pero tan desgarrante que ya mis intenciones de suicidarme sólo giraban en torno a los detalles... Concebí la poesía española desde mi punto de vista, y de una manera completamente distinta a como lo hicieron sus creadores, de los que, por lo demás, no conocía a ninguno personalmente. Incluso en las traducciones se notan las huellas de mis preferencias, basta con ver, por ejemplo, las supresiones que apliqué a los originales»[22].

En efecto, las traducciones de Peiper, a pesar de ser tan fieles que a veces rozan lo filológico, presentan diversos cortes, en los que se han suprimido versos del original. Si hacemos caso al traductor, y no sería de extrañar dada la fuerte personalidad egocéntrica de Peiper, los cortes se deben a conscientes preferencias personales. Y aunque sobre gustos no hay nada escrito, es bien curioso que la única línea suprimida del poema de Borges, la segunda, se corresponda precisamente con una de las más conocidas metáforas que nos dejó el ultraísmo: «el viento es una vara de bambú entre las manos». Por lo demás, Peiper también suprimió en un par de ocasiones palabras sueltas, sin más justificación aparente que la ya expuesta. En uno de esos casos la supresión afecta al significado: así, en el

[21] *Cf. Carlos Marrodán Casas, «Tadeusz Peiper i ultraizm hiszpanki»,* Współczesnosc *(«Contemporaneidad»), XIII, 122, 1971, p. 3-9; Maria Delaperrière,* Les Avant-Gardes polonaises et la Poésie européenne: étude sur l'imagination poétique, *París, Institut d'études slaves, 1991; Bogdana Carpenter,* The Poetic Avant-Garde in Poland 1918-1939, *Seattle & London, 1983.*

[22] *Op. cit., p. 399.*

poema de Guillermo de Torre, la «pianola typewriter» del original se transforma en una simple «pianola». Del mismo modo, en las versiones polacas aparecen palabras que en vano buscaríamos en los originales españoles.

Sin embargo, no todas las decisiones de Peiper fueron tan inocuas. En general, el polaco ignoró por completo tanto la puntuación de los originales como su disposición tipográfica, elementos precisamente de primer orden en la vanguardia de la época. En el caso de la traducción de «Noche», de Huidobro, Peiper sólo conservó algunas de las mayúsculas con las que empiezan todos los versos del original, introduciendo de esta forma una división arbitraria del poema en frases, si bien mantuvo la disposición tipográfica primigenia. Un caso más llamativo es el de «Téléphone», que merecería el calificativo de traducción fallida, ya que no consigue reproducir en absoluto la sugestiva disposición tipográfica de la que fue también responsable Juan Gris ni las sugerencias fónicas que resultan de la similitud entre *à l'eau* y *Allo*. Peiper no sólo no intentó encontrar alguna similitud fónica parecida sino que omitió los dos versos que constituyen el meollo lírico del poema:

Deux endroits   Deux oreilles
Une route à parcourir

Esta decisión tuvo tres consecuencias: en primer lugar, eliminó la rima visual; en segundo, suprimió el juego singular-plural del original (une/deux) y, por último, dañó gravemente la comprensión del escenario poético, ya que desaparece el interlocutor del protagonista lírico —pues el poema simula una conversación telefónica—, introducido precisamente por esos dos versos. Ante esta mutilación, los intentos por imitar la disposición tipográfica de Gris no sirven para salvar nada.

El resto de las traducciones son indudablemente mejores, quizá por no presentar tantas dificultades, aunque no se libran de todo tipo de cambios y mutilaciones. Resumiendo, podríamos decir que las versiones de Peiper son bastante fieles, hasta la meticulosidad, pero, a la vez, bastante libres si las miramos desde el punto de vista de la puntuación, la disposición tipográfica o el ritmo.

Peiper y Huidobro

En la sección «Gente y artistas» de ese mismo n.° 2 de *Nowa sztuka* se da cuenta *Z listu Huidobra* («De una carta de Huidobro»). La redacción de la revista indica que «uno de los colaboradores de nuestra revista, el señor Tadeusz Peiper, recibió una carta de V. Huidobro». De dicha carta se



reproducen, en polaco, las siguientes líneas que ahora retraducimos al español:

> La idea básica de mi estética es la del arte puro, alejado de toda realidad que lo anticipe. Partiendo de esta idea es como empecé a trabajar en 1912. Publiqué en revistas americanas varios de estos esbozos estéticos sobre el arte absoluto. En julio de 1916 di en Buenos Aires una conferencia después de la cual se me llama por primera vez «creacionista», debido al hecho de que durante la misma dije: «La primera tarea de un poeta es crear, la segunda, crear, la tercera, crear». Después, el término «creacionismo» se difundió ampliamente y encontró sus adeptos en América, Francia, Inglaterra, Italia y España. Cuando salieron mis obras poéticas y ensayos estéticos, la crítica se dividió en grupos. Unos dijeron que yo era un científico, un filósofo, un biólogo, pero que no llevaba en mí mismo nada de poeta. Otros, por el contrario, sostenían que era un poeta gigantesco y que, como verdadero poeta de nuestra época, poseía un extraordinario cerebro científico, tal y como pasó con los poetas de las remotas épocas teológicas. Un tercer grupo me consideraba un tipo incomprensible o un loco. Uno de esos críticos escribió: «Este pobre joven tiene la manía de considerase un dios y le da vueltas al mundo en los bolsillos como a un pañuelo»...

Nos encontramos, pues, ante la reproducción de un fragmento de una carta personal de Vicente Huidobro a Tadeusz Peiper que es, a la vez, un testimonio de las relaciones epistolares entre ambos, hasta el momento desconocidas. Entre las tareas en relación con Huidobro que están por hacer y sobre las que ha llamado la atención Jaime Concha destaca la de reunir y editar su correspondencia[23]: quizás algún día podamos localizar parte de la correspondencia que tiene relación con el poeta polaco. En todo caso, las relaciones de Huidobro con Peiper, es decir, la posible influencia de las teorías creacionistas en la poética de la vanguardia de Cracovia es un asunto que, como ya hemos señalado, ha hecho correr ríos de tinta, al menos en Polonia, sin que se haya llegado a una conclusión firme.

En todo caso, poco sabemos de las relaciones personales entre ambas cabezas de la vanguardia europea. En el n.° 3 de *Zwrotnica* (1922) podemos leer: «Un famoso poeta extranjero que permanecía en París y escribía en francés se enfadó una vez gravemente conmigo, cuando al estilo de uno de sus ciclos poéticos lo califiqué como la forma moderna del simbolismo»[24]. Todo parece indicar que la alusión se refiere a Huidobro. Por lo demás, según Bohdan Urbankowski, Tadeusz Peiper tradujo, con un tal Piwowar, *Horizon carré*[25]. Desconocemos de dónde saca el autor polaco esta información.

Emilio Quintana
y Ewa Palka

[23] *Jaime Concha,* Vicente Huidobro, *Madrid, Júcar, 1980, p. 242.*

[24] *Tadeusz Peiper, «Metáfora terazniejszósci»,* Zwrotnica, *3, 1922.*

[25] *Cf. Bohdan Urbankowski, «Projektant nowej konstytucji» en* Za progiem wyboru *(«Tras el umbral de la elección»), Varsovia, 1969, p. 183. Se trata de una conferencia dictada en un seminario sobre Peiper celebrado el 19-XII-1967.*

LECTURAS


Biblioteca Hispánica, ICI

Sobre abanicos y distancias

Es difícil escribir sobre Octavio Paz*. En primer lugar, la energía avasallante de su obra tiende a sugerir malos consejos, parece obligarnos a elegir entre la diatriba insensata y la apresurada hipérbole, creyendo que con ello podemos ahorrarnos la discusión paso a paso de sus frecuentes maravillas. En segundo lugar, Paz es un poeta extremadamente inteligente, de ahí que pensar sobre Paz suele reducirse a una operación mimética, a sucumbir en algunos de los pliegues y repliegues de la reflexión del propio Paz. Roberto Hozven en su trabajado y, no pocas veces, luminoso texto *Octavio Paz. Viajero del presente* evita ambos escollos: sustituye *decir* la hipérbole por *mostrarla* en la lectura minuciosa de algunos textos de Paz y evita todo mimetismo recurriendo a varios saberes, entre otros, a los saberes del deconstruccionismo (saberes a veces también un tanto locos y, sobre todo, excesivamente sobrecargados).

Pero eso sí, más allá de esos saberes, Hozven muy razonablemente ha aprendido que «leer a Octavio Paz es recibir una invitación a un ejercicio de lucidez que se quiere compartida» (p. 157), invitación que lleva a Hozven a situarse constantemente «en estado de escucha» de Paz, porque, como él mismo nos lo dice hacia el final de su texto: «Hablar de verdad es hablar en estado de escucha, con la oreja tendida hacia los ecos de lo hablado, hacia el silencio preñado de voces ya dichas tanto como todavía no simbolizadas» (p. 291). Y para lograr tal situarse, Hozven elige la estrategia de leer a Paz haciendo girar su lectura en torno al oficio de traductor: por un lado, Hozven enfatiza que Paz es un traductor, y en varios sentidos de la palabra, traductor de textos en cierta lengua a otros textos de otra lengua y, a la vez, traductor de silencios en textos, y también, traductor que hace con los ruidos y los gritos de sus amores y sus odios, y de la sociedad y de la historia y de la naturaleza que lo rodea..., otros tantos textos preciosos. Por otro lado, Hozven tampoco olvida que también él es, con respecto a Paz, un traductor. Pero ¿qué es eso, un traductor? Respuesta de Hozven: «el traductor se sirve de la lengua como un espacio de transmutaciones y deformaciones donde el sentido es más exploración de rutas inciertas, suprimidas o ausentes que traducción de un significado conocido de antemano» (p. 10). El libro de Hozven es eso, un conjunto de rutas inciertas, trazadas con imaginación y fervor, por algunas regiones de esa vasta y cambiante geografía llamada «Octavio Paz». En lo que sigue me limitaré a comentar una sola de esas «rutas inciertas» pero que considero importantísima: importantísima para el libro Hozven, para Paz, en general, para el pensamiento moderno. Me refiero a la oposición entre analogía e ironía.

Para discutir ambas figuras de la retórica, Hozven parte de la siguiente observación de Paz:

> Si la analogía puede concebirse como un abanico que, al desplegarse, muestra las semejanzas entre el esto y el aquello, el macrocosmos y el microcosmos, los astros, los hombres y los gusanos, la ironía desgarra el abanico.

Movimientos opuestos y complementarios, pues, las analogías se despliegan en el ejercicio de las correspondencias, de las continuidades fraternas, y las ironías, en la distancia, en la escisión. Sin embargo, en Paz con las palabras «analogía» e «ironía» se alude a algo más que a «figuras de la retórica»: son «figuras del espíritu» casi en el sentido con que Hegel usó esta expresión en su *Fenomenología*, o si se prefiere, se trata de perspectivas, de posiciones sobre el mundo y sobre sí mismo, de actitudes generalizadas. De ahí que no sorprenderá encontrar en cada una de esas figuras algo así como un conjunto de variaciones históricas, casi una historia interna de cada figura.

En relación con la analogía, se podría distinguir entre analogías directas e indirectas. Hozven empieza

* Octavio Paz. Viajero del presente, *de Roberto Hozven, El Colegio Nacional, México, 1994.*

por recoger el tratamiento que lleva a cabo Paz de la analogía directa por excelencia, la «analogía romántica» en tanto visión y «hay *visión* cuando hay práctica de una actividad conjuntiva» (p. 48); la analogía como visión es, pues, la conjunción directa de los diversos aspectos amistosos del universo. Pero Hozven se detiene más en el tratamiento que hace Paz de las analogías indirectas de la vanguardia, y en sus varias dimensiones. Primero Hozven analiza la forma que toma esta analogía cuando se constituye como un «sistema de permutaciones»; la palabra «permutar» significa «cambiar una cosa por otra», la «analogía permutadora» cambia ciertos espacios y tiempos por otros, inspirándose en la «conjunción pluridimensional de espacios y tiempos actualizados por la ciudad contemporánea» (p. 49). Luego nos topamos con la «analogía simultaneadora», «poética originada en el cubismo y en el futurismo; del primero retuvo la *presentación simultánea* de las partes externas e internas, anteriores y posteriores del objeto junto con la mostración de sus relaciones, del segundo retuvo la presentación del antes y del después» *(ibid).* Ambos tipos de analogías indirectas pueden, sin embargo, usarse de diferente manera: el vanguardismo anglosajón usa las analogías indirectas para reconciliar la historia y la poesía e incluso para integrar la anécdota y la biografía en la poesía (Pound, Eliot...), procurando reconstituir algo así como una tradición para Occidente, «la ruptura poética de los vanguardistas latinoamericanos y franceses, en cambio, reafirma y extrema la estética de la excepción y del cambio» (p. 51).

Vayamos a la ironía. También en ella encontramos diversas fases, una historia. La ironía romántica representa una toma de distancia subjetiva frente al mundo, y es también «cruel y desvalorizadora del individuo u objeto sobre el que se aplica» (p. 52); en muchos sentidos, suele ser un gesto defensivo y hasta «autoritario»: «opera desde una posición de fuerza..., se sustenta en una subjetividad que no duda de los derechos de su razón impugnadora» (p. 55), de ahí que el ironista tienda a situarse en un plano superior a aquello sobre lo cual ironiza. Por el contrario, la ironía vanguardista o metaironía, como prefiere llamarla Paz, es del orden del no-poder: «ha perdido los derechos de la certidumbre y, con esa pérdida, ha sustituido la voluntad de desvalorizar a los objetos que subyuga por el interés de revelar la interdependencia en que se encuentran con su observador» (p. 54), quizá en esta caracterización de Hozven, la palabra que haya que subrayar es «interdependencia», la metaironía vuelve interdependientes al sujeto que ironiza y al objeto sobre el que se ironiza; como indica Paz, la metaironía «pone en comunicación los opuestos».

Una especie de metaironía merece mención aparte: el guiño. Un buen ejemplo de guiño lo encuentra Hozven en la cuarta parte de *Arbol adentro.* Observa Paz:

> Me pareció divertido dedicarle un soneto: él (Duchamp) habría apreciado el guiño.

Una forma tan tradicional como el *soneto* como homenaje precisamente a Duchamp..., Hozven se pregunta: «¿Parodia? ¿ironía? ¿burla?...» (p. 260). Su respuesta: «Todo eso, incluyendo el retorno de la ironía sobre el ironista: piedad y confraternidad interhumanas» *(ibid).* Metaironía: la ironía vuelta sobre sí se reconcilia consigo misma y nos reconcilia con nosotros, con el mundo.

Podemos de esta manera ya reconstruir el ir y venir entre las diversas especies de analogía y de ironía como formulando para Paz el eje generador de su experiencia básica, la libertad: las analogías le proveen de palabras para articular sus más diversas aventuras, y las ironías le otorgan las necesarias distancias críticas frente a esas palabras, frente a esas aventuras. No obstante, recordemos que para Paz analogía e ironía no indican simplemente dos figuras de la retórica, sino también y, a la vez, dos actitudes generalizadas ante la vida. De ahí que no sorprenderá que, inmediatamente después de discutir acerca de la analogía y la ironía, Hozven pase a escribir sobre los «oponentes de la libertad»: sobre los oponentes de esa experiencia básica que conforman la analogía y la ironía.

Para Hozven no hay, para el latinoamericano, tentación más frecuente y más peligrosa en contra de la libertad que la tentación patrimonialista: «la sirena mayor que incitará al hispanoamericano a ceder a la fascinación totalitaria será su *socialización patrimonia-*

lista, centrada en el respeto religioso y supersticioso de la persona del padre, jefe, dictador o señor presidente, y no de la ley pública» (p. 58). Lo que podríamos llamar la «confusión patrimonialista» es una especie de ese género que algunos filósofos denominan «confusión categorial»: se confunden las categorías de lo público con las categorías de lo privado y así, se trata al Estado y a las instituciones de la esfera pública y sus bienes como si fuesen patrimonio privado. Hozven caracteriza la «sociabilidad patrimonialista», la confusión patrimonialista, tal vez incluso podría decirse, la sensibilidad patrimonialista, de la siguiente manera (pp. 59-60):

a) «Predominancia de una moral y de un interés privado... que prescinde del interés del espacio público regido por una ley supraindividual».

b) «Ausencia de una opinión pública internalizada... La ley aparece como un cuerpo extraño, como un escollo».

c) «Indistinción entre lenguaje oficial y privado»: el lenguaje nunca sirve para la indagación personal, para el explorar, sólo para la confrontación verbal en busca de poder.

d) «Fidelidad supersticiosa a la voluntad del jefe patrimonialista..., más que contrato» social. Esta «confusión patrimonialista» tal vez ha sido reforzada por la falta de una real cultura secular, herencia de la fatal tradición clerical de España; en efecto, en América Latina los procesos de laicización se han visto interceptados «por la substitución de las iglesias por los partidos políticos como lugares de creencia colectivizados», lo que Paz llama «nupcias contranaturales de convento y cuartel».

Podríamos proseguir caminando por esta «ruta incierta» que Hozven nos ha ayudado a descubrir en la geografía del poeta mexicano, o intentar otras de las muchas rutas que Hozven nos propone... Prefiero, sin embargo, reflexionar un poco sobre lo ya comentado.

Si no me equivoco, Hozven en cada una de sus «rutas inciertas» en torno a Paz y también en ésta que hemos comenzado a explorar, nos propone muestras de lo que podríamos llamar «el espesor de las palabras». En nuestro ejemplo, ese «espesor» es claro. En primer lugar, Hozven parte de una distinción retórica, la distinción entre analogía e ironía tal como Paz la formula. En segundo lugar, de inmediato Hozven se da cuenta que en Paz esa distinción desborda la retórica, se convierte, ante todo, en una distinción entre «figuras del espíritu», entre actitudes ante la vida, figuras y actitudes cada una con su propia historia. En tercer lugar, Hozven nos indica como Paz aplica esas distinciones entre figuras y actitudes a la memoria de la poesía y a sus diversos efectos en las diversas tradiciones: analogías indirectas y metaironías que reconcilian en las vanguardias anglosajonas, analogías indirectas y metaironías de ruptura en las vanguardias francesas e hispanoamericanas. En cuarto lugar, de la mano de Hozven asistimos a cómo eso que comenzó siendo una distinción retórica resulta en Paz también el eje de una experiencia ética y política: la experiencia de la libertad, o mejor, la aventura de la libertad y de sus múltiples luchas en contra de los obstáculos que constantemente hacen peligrar y hasta arruinan esa experiencia, esa aventura.

Como no podía ser de otro modo tratándose de una buena reflexión sobre Octavio Paz, este libro de Hozven nos ofrece, entonces, algo más, mucho más que un texto de crítica literaria, constituye también una discusión sobre aquello que conforma, en general, al sentido y acerca de las entrecruzadas relaciones entre el habla, la escritura, la historia y la mirada estética, ética y política sobre todo ello: con estas observaciones me despido del sugerente libro de Hozven.

Sin embargo, contagiado por su fervor, me gustaría insistir todavía sobre una expresión introducida al comienzo de esta nota: la «energía avasallante» que caracteriza la obra de Paz, energía que reencontramos en uno de sus últimos libros, *La llama doble*, libro que también se hace de analogías e ironías, esto es, de pasiones y distancias críticas, esa otra «doble llama», esa «doble llama» de la vida del espíritu.

Me limitaré a un solo ejemplo. Se trata de un libro cuyo tema es la sexualidad, el erotismo y el amor y cómo se expresan y hasta se constituyen en las diversas tradiciones y literaturas, de Safo a Proust, de Teócrito a Breton o Auden..., el libro, además, contiene incluso una sorprendente hipótesis acerca de cuándo y cómo nació el amor... Estos y otros temas son tratados con la habitual penetración de Paz. No obstante, de

pronto, en el penúltimo capítulo, titulado «Rodeos hacia una conclusión», el paisaje cambia radicalmente y asistimos a un lúcido repaso de ciertas discusiones científicas muy recientes que van de la cosmología a la biología pasando por la inteligencia artificial. El lector impaciente acaso confirme el título de Hozven: sí, Paz viajero del presente. Pero, con mal humor, agregue: viajero de las analogías atolondradas, viajero de las analogías desbocadas, viajero de las analogías sin rumbo... pues todas estas investigaciones y especulaciones científicas ¿qué diablos tienen que ver con el erotismo y el amor? Además ¿por qué un poeta se pone a hablarnos de la concepción biológica de la mente y de las computadoras? Quien deje las demarcaciones estrictas entre las disciplinas enteramente a los bibliotecarios y siga leyendo, poco a poco, encontrará respuesta a estas zozobras. Lo que a Paz le preocupa, lo que a muchos de nosotros nos preocupa, es, por decirlo así, el alarmante adelgazamiento de la palabra «persona» o, si se prefiere, lo que inquieta son las progresivas dificultades en torno al concepto de persona, concepto que ha sido el presupuesto no sólo de todos los discursos sobre el erotismo y el amor, sino en general, el necesario presupuesto de casi todos los pensamientos acerca de nosotros mismos y de quienes nos rodean, el presupuesto efectivo tanto de nuestras meditaciones más íntimas acerca de quienes, en verdad, somos, como de la vida social y política. Si ese presupuesto se encuentra naufragando y hasta peligra con desaparecer, si, para decirlo con terminología filosófica, el paradigma «persona» deja de ser un concepto primitivo para convertirse en un concepto reducible a otros conceptos, por ejemplo, reducible al concepto de organismo o al de máquina ¿qué pasaría, entonces?, ¿qué pasaría con nosotros?... Esto es ¿qué pasa con nosotros en un universo en donde la investigación científica parece ya no hacerle más lugar a las personas?... Paz, pues, viajero de las analogías razonables y de las preguntas del presente, viajero de las perplejidades del presente y viajero con rumbo: viajero que *indica rumbos.*

Carlos Pereda

El crepúsculo del deber

La compleja situación contemporánea ha reclamado una revisión de los diversos factores de poder en el nuevo marco del globalismo. En este sentido, la historia económica como instrumento de trabajo ha debido adecuarse y, sobre todo, flexibilizarse ante la evidente importancia que adquieren factores de índole étnica y religiosa. La dialéctica de la globalidad económica y las diferentes manifestaciones de las culturas locales, han conformado en el plano académico y político un enorme mosaico caleidoscópico cuyos parámetros aún no son claros. Gracias al confort intelectual que brindaba el *status quo* impuesto por la confrontación Este-Oeste desde 1945, el análisis internacional desarrolló diversas teorías y métodos tanto para enfrentar como para mantener una determinada visión de las cosas. Cualesquiera que fuesen, todas ellas compartían la certeza de que el mundo era uno solo y como tal, sus manifestaciones no sólo podían sino que debían tener cabida en el proceso universal y ascendente de la Historia, así con mayúscula. Hoy en día, al borde del segundo milenio, el análisis internacional es presa del desconcierto, pues comienzan a captarse las luces de alerta que desde hace años emite el mundo académico, previniendo sobre la seria posibilidad de que la Historia deba reconocer su carácter mítico, así con minúscula, y que, en consecuencia, la manifestación de las singularidades en el mundo, bien pueden ser algo más que elementos constitutivos de las aspiraciones omnicomprensivas del pensamiento europeo de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Esta situación ha provocado que en el seno de las sociedades metropolitanas se esté llevando a cabo un

audaz proyecto de reformulación y prospección de la condición cultural vigente. Este proyecto, por su propia naturaleza, nos toca muy de cerca a quienes formamos parte del conglomerado occidental periférico, toda vez que al redefinir las sociedades centrales las categorías y manifestaciones de su corpus axiológico, nos ponen sobre aviso del lugar que nos habrán de otorgar en el nuevo escenario político, económico y, por supuesto, cultural en formación. Puesto de otra manera, este colosal ejercicio de redefinición emprendido por Occidente implica otro no menos colosal: la redefinición de lo que no es Occidente; en ambos casos la cosa nos atañe.

El debate en torno a las ideas generadas por esta revisión se ha agudizado al término de la guerra fría. Cabe pensar que así como la derrota de Cartago le significó a Roma repensarse ante el vacío y, en consecuencia, ante la idea de su propia muerte, para Occidente la caída del muro de Berlín ha vuelto una cuestión vital la tarea de repensarse como cultura y, en fin, como proyecto histórico. A la caída de Cartago, Roma tuvo a Polibio. A la caída del muro de Berlín, Occidente tiene, entre otros, a Lyotard, Baudrillard, Vattimo, Sloterdjik y, claro está, a Gilles Lipovetsky.

Nacido en París en 1944, el profesor Lipovetsky se forma en las filas del grupo de militancia intelectual «Socialisme ou Barbarie». Desde hace algunos años imparte su cátedra en la universidad de Grenoble y en ella se ha abocado al estudio de las manifestaciones culturales de la sociedad liberal y, en particular, al replanteamiento del individualismo. Su obra es modesta en número, pero de incuestionable importancia. En 1983 sale a la luz en la editorial Gallimard su primer libro, *L'ère du vide,* una serie de ensayos íntimamente vinculados entre sí en donde establece con claridad la hipótesis inicial de trabajo que habrá de desarrollar en sus obras subsecuentes: el individualismo como nuevo estadio propio de las sociedades democráticas en cuyo marco se llevará acabo la reorganización social, cultural, psicológica, económica y política de finales del siglo XX. A este libro le sigue, en 1987, *L'Empire de l'éphemère,* también en Gallimard, un estudio sobre la moda como elemento central del proceso que determina desde la producción y consumo de objetos hasta los cambios ideológicos y sociales. Finalmente, en 1992, la misma editorial francesa publica su obra más reciente, *Le crépuscule du devoir.*

Le crépuscule du devoir continúa la exploración del individualismo contemporáneo planteado en las obras anteriores. Sin embargo, en este libro el autor da un viraje en su enfoque. De un análisis próximo a la perspectiva semiológica pasa a la construcción propositiva de un nuevo marco axiológico. Lipovetsky se adentra en los dominios de la ética en busca del espejo donde el espíritu occidental de nuestro tiempo se contempla para autodescifrarse. El libro de Lipovetsky contiene en cifra la propuesta para una nueva moral posterior a los moralismos religioso primero y laico después en Europa, un nuevo código de conducta que, ubicado en los parámetros del hedonismo, el espectáculo y el consumo, se asume como la «ética indolora de los nuevos tiempos democráticos». Es allí, en el campo de la ética donde adquiere coherencia el debate de temas tan aparentemente inconexos como el aborto y los actos de caridad masiva a través de multitudinarios conciertos de rock, la eutanasia como derecho a la muerte y las cruzadas contra la droga, el tabaquismo y el acoso sexual. Todos estos asuntos y más, aparecen vinculados como una nueva forma de lealtad social a partir de la preservación a ultranza de la individualidad. Fin de las utopías sociales y fin del sacrificio personal en aras del prójimo; fin del imperativo moral, sí, pero no el fin de la moral, sino el comienzo de un nuevo estadio de la moralidad occidental.

El análisis de Lipovetsky enfrenta de entrada una paradoja por demás interesante: si vivimos la cultura de la introspección individualista y del interés personal en todos los dominios de la vida en sociedad, ¿cómo explicar la aspiración colectiva a la moral? En las sociedades que apuntan a un nuevo código ético se vive una dualidad. Por un lado, hay un consenso sobre la necesidad de una moralización de la vida política y social, sobre el porvenir planetario, el trabajo y los valores profesionales, en resumen: los dones filantrópicos parecen permear. Por otro, vivimos el reino del dinero, la fiebre de la competencia y la recurrencia de la corrupción generalizada. Dada su obvia complejidad, la respuesta contiene en su desarrollo un ejercicio de

simultánea afirmación y negación de la tradición cultural lo cual confiere al texto un dinamismo que acentúa su interés y el deleite de su lectura.

El autor estima que entre 1700 y 1950 el Occidente pretendió sentar las bases de una moral independiente del dogma religioso. Este primer ciclo de secularización ética, empero, no pudo desentenderse de la noción de la deuda infinita y, consecuentemente, de la convicción del deber como imperativo absoluto. La modernidad acaba con el deber moral fundamentado en Dios e inaugura una nueva etapa en la que se parte de la afirmación de deberes *obligatorios* ajenos a los dogmas de cualquier revelación religiosa y libre de toda tutela divina. En ese sentido, el deber religioso es sustituido por el deber ciudadano y el acceso a la virtud se hace posible a creyentes y no creyentes. Aún más, la misma congruencia religiosa queda sujeta al cumplimiento del deber ciudadano y desvinculada del rito adoratorio *per se.* De lo anterior se desprende que ni la gloria de Dios ni la vida eterna puedan justificar ya los crímenes que violan los principios de la razón práctica. *Tout dogme particulier, soit qu'on l'avance comme contenu dans l'Écriture, soit qu'on le propose autrement, est faux, lorsqu'il est réfuté par les notions claires et distinctes de la lumière naturelle, principalement à l'égard de la morale,* escribe Bayle en 1686 en su *Commentaire philosophique.* Los valores de la tolerancia, la libertad de consciencia y el derecho a la conciencia equivocada encuadran el advenimiento del hombre como fin de la religión e imperativo moral. Un siglo después, nos recuerda el autor, Montesquieu, Voltaire, el abad Saint-Pierre no dirán lo contrario.

Así las cosas, las primeras democracias idealizaron la obligación moral encarnada en las obligaciones del hombre y del ciudadano. Durante un cuarto de milenio se profesó en Occidente el culto a las virtudes laicas y se predicó la obligación del sacrificio personal en pro de la familia, de la patria o de la historia. En este sentido, los modernos en buena medida trasladaron las obligaciones de la esfera divina a la humana y profana en la forma de deberes incondicionales hacia uno mismo, hacia los otros y, en fin, hacia la colectividad. Ahora bien, cuando el culto al deber se extingue, aparentemente quedamos a la deriva en un mar donde todas las virtudes sufren una merma generalizada. Sin embargo, en realidad lo que sucede es que penetramos en la yuxtaposición de un proceso desorganizador y otro de reorganización éticos a partir de normas fundamentalmente individualistas: un caos organizador que por primera vez privilegia genuinamente la noción de individuo. Esta situación implica la convivencia conflictiva de dos lógicas individualistas. De un lado, el individualismo sordo y vulgar; de otro, el individualismo sujeto a reglas morales y con visión de futuro. Es precisamente en torno a este conflicto que Lipovetsky califica como «estructural», donde se pone en juego el porvenir de las democracias típicamente occidentales. De la capacidad de hacer retroceder el individualismo descarnado, de redefinir las condiciones políticas, sociales, escolares y empresariales; en breve: de la capacidad de fomentar un individualismo responsable, dependerá el éxito o el fracaso de la democracia como forma de convivencia.

En la actualidad, en cualquier esfera de la vida en sociedad, en la política, la moral o la economía, los derechos soberanos del individuo se anteponen: los derechos del hombre, derecho al placer, el derecho al libre cultivo de los intereses privados. Hasta los años cincuenta los derechos del individuo habían estado contrabalanceados por una extraordinaria idealización del deber ser. Hoy en día la «militancia del deber» ha sufrido una mutación importante que la ha convertido en un consumo interactivo e incluso festivo de los buenos sentimientos como derechos subjetivos, de la calidad de vida y la autosatisfacción. Tales son las aspiraciones que en términos generales orientan la cultura occidental contemporánea, ya no el imperativo de la virtud. En la actualidad los valores que reconoce en su cotidianidad el Occidente encuentran su definición en un carácter más negativo (no hacer) que positivo (deber ser).

En unos cuantos años, la civilización occidental ha transitado del deber al desear; en términos de Lipovestky, a una cultura del amor a sí mismo que en muy buena medida nos redime de la represión y del control autoritario. Esta cultura a la cual el autor designa como posterior al moralismo *(postmoraliste)* en modo alguno implica la carencia de una moral. El neoindividualismo es simultáneamente hedonista y ordenado, ávido de autonomía y poco inclinado a los excesos, contrario a las consignas



sublimes y hostil al caos y a las transgresiones libertinas. De tal suerte, el emplazamiento del hombre y sus manifestaciones en el mundo reviste una nueva manera de ser y de estar a partir de la salvaguardia a ultranza de la integridad subjetiva del individuo enfocada al bienestar particular. A partir de ello es como la exacerbación sin culpa de las delicias del presente ha legitimado la búsqueda del placer y su consumo: el placer como consumo y el consumo como placer. En este acto, el primer objeto a ser consumido lo constituye el individuo mismo pues, de hecho, la cultura del bienestar no se concibe sin toda una parafernalia normativa, tecnicoinformativa y aun científica que sirva como estímulo para el autocontrol. En la sociedad occidental contemporánea actúan dos tendencias antinómicas: una que excita los placeres inmediatos del tipo que éstos sean (de consumo, sexuales, intelectuales...) y otra que, en cambio, conduce a la administración gerencial «racional» del tiempo, del cuerpo, del esfuerzo y del producto de ese esfuerzo en aras de una obsesiva excelencia cualitativa e higiénica en todos los sentidos posibles. En este último caso, dice Lipovetsky, el hedonismo se asocia a la información multiservicio, *à l'autoproduction narcissique hygiénique et sportive, à l'organisation raisonnée et lyophilisé des plaisirs* (pp. 57-58).

Este es el marco donde se encuadran las manifestaciones contemporáneas de la vida occidental. La vida sexual que, liberada en los años sesentas y setentas, a mediados de los noventas se asume «liberal»; la desesperada búsqueda de una moral individual que permite sin conflicto la elección de la propia muerte tanto como el fundamentalismo en la lucha contra el tabaquismo o conciliación entre disciplina laboral y flexibilidad eficiente; la virtud posterior al altruismo que ahora se da el lujo de ejercer en la forma de una beneficencia espectacular, merced a los media y sus epígonos y, ¿por qué no?, la maternidad comercial.

Al desorden amoroso ha seguido el hartazgo orgasmólatra y hoy, en los tiempos del pavor viral, se vive una sexualidad administrada y a distancia; la disciplina de los sentidos ha entrado en escena junto con la abolición de la aventura, la repetición y la compatibilidad libidinal en favor de la restitución de la higiene vital y la idealizacion amorosa. Esta nueva castidad poco tiene que ver con el sentido represor del antiguo orden erótico, simplemente porque carece de cualquier significación cercana a la virtud. El *ethos* que la guía es el del egoísmo defensivo de una época y una sociedad en la que el otro es más una amenaza que un poder de atracción. La nueva sexualidad occidental es fundamentalmente una muestra patente del proceso de disolución de lo social y, en consecuencia, de la autoabsorción individualista en la forma de una pulcritud absoluta que hace difícil ubicar el lugar que hoy en día pueda ocupar un concepto como el de «compromiso» en la relación de pareja, llegando la cosa al punto de que el celibato aparezca como una opción preferible al riesgo de cualquier desequilibrio afectivo que pueda repercutir en la administración de una vida cotidiana totalmente bajo control. La cultura de la obligación moral ha dado paso a la cultura de la gestión integral de sí mismo; el deber hacia uno mismo se han convertido en una gama de derechos subjetivos y los imperativos de la virtud en meros «consejos técnicos» para el bienestar. En este mismo tenor se ubica el derecho a una muerte conveniente. Esta idea que aún se encuentra sacudiendo las conciencias legales, es perfectamente compatible con una sociedad devota del placer que encuentra del todo intolerable el sufrimiento físico. El aval colectivo en favor de la eutanasia ilustra también el modo en que los derechos subjetivos encuentran su materialización concreta. Antes la vida era un deber del individuo ante la sociedad y ello bastaba para dar dignidad moral a la aceptación del dolor. Hoy, la agonía se ha vuelto algo inhumano y el deber del médico está en proceso de tránsito inverso: ya no alargar la vida del paciente, sino abreviar su sufrimiento.

El pavor al sufrimiento adquiere una manifestación peculiar combinada al consumo y el espectáculo, las otras dos constantes de la sociedad occidental contemporánea. Como resulta lógico, es imposible esperar que el altruismo continúe manteniendo su vigencia como principio de vida. Por el contrario, ha sido destituido en la medida en que el egocentrismo ha sido redimido del sentido de culpa que acarreó durante siglos. Sin embargo, hay que decir que el individualismo contemporáneo no es contrario al ideal de la beneficencia. En la actualidad sigue siendo un acto de nobleza ayudar a los demás, pero siempre que ello no signifique tener que dar demasiado de nosotros. En nuestros días son per-

fectamente reconciliables espectáculo y caridad. Es más, hoy la caridad funciona como una nueva modalidad del consumo de las masas. Dice el autor: *La télécharité ne crée pas de fausse conscience, elle légitime et stimule une conscience éthique de 'troisième type', légère et ponctuelle, temporaire et indolore* (pp. 140-141).

Es indudable que el tono entusiasta del profesor Lipovestky a lo largo de su interesantísimo ensayo es justificado, toda vez que permite vislumbrar nuevas formas de convivencia donde el tiempo es restituido al individuo, así como la posibilidad de conferir a su cuerpo, su vida y su muerte un sentido estrictamente personal. No obstante, permanece la inquietud en cuanto al grado de enajenación implícito en el manejo social de esa misma posibilidad. Hasta el momento, la situación se encuentra en un estadio de gestación social, pero la velocidad en que las cosas se desarrollan en breve hará de esta nueva visión ética de la vida, una moral de Estado. Esto ya ocurre y la tendencia lógica es a fortalecerse, tanto en el interior como en el exterior de sus dominios. Idealmente, el Estado que se busca es uno caracterizado por su labor de gestión más que de conducción. Pero la verdadera amenaza, dice Lipovetsky, no se encuentra en la «infantilización» del ciudadano, sino, paradójicamente, en la doble moral social. El caso de los Estados Unidos es ilustrativo. En una sociedad entregada al paroxismo higienista (para muestra un botón: el antitabaquismo), 37 millones de personas —de las cuales 12 millones son niños— no tienen acceso alguno a ningún sistema de salud. Otro dato: en la misma sociedad, las cifras de vacunación son 40% inferiores a las de los otros países industrializados; desempleados y marginados suman 30 millones de personas; 1 de cada 5 niños vive por debajo del nivel de pobreza absoluta; hacia fines de la década de los ochenta, 25 millones consumían regularmente algún tipo de droga y medio millón de ellos se declaraban consumidores regulares de heroína y seis millones de cocaína. El reverso de la sociedad higienisto-narcisista es la pauperización, el abandono de los programas sociales.

Lo novedoso de la situación contemporánea estriba en que, para avanzar hacia la formación y consolidación de un individualismo responsable, no se tiene ningún modelo de conjunto que sea creíble. Una vez agotada la confianza en la escatología histórica, la reverencia por el Estado y la fe en el deber sublime, la ética entra en *état de grâce*. De allí que entre los múltiples retos inmediatos destaque el de no confundir ética y eticismo. La ilusión ideológica, advierte Lipovestky, se encarna actualmente en el eticismo, éste constituye la nueva manifestación de la «falsa conciencia»: miseria de la ética convertida en operación cosmética en vez de un instrumento capaz de corregir los vicios y excesos del universo tecnocientífico en vigor. Hoy en día se aplaude el envío de ayuda internacional y proliferan los comités de notables que exportan solidaridad a cualquier parte del planeta. La tarea es loable, no obstante en poco contribuye a dar solución definitiva a los problemas de la miseria y la falta de desarrollo que en sí mismos revisten efectos genocidas. Si bien la nueva construcción ética pugna por establecer los límites necesarios para nuestro tiempo, no podemos pasar por alto el riesgo que supone la tentación de convertir la ética en panacea. La explosión de los derechos individuales no representa más que una de las caras de la ideología a finales del siglo XX.

El reto social del Occidente contemporáneo es hacer coherente el discurso posmoralista con una realidad de escasa moralidad. En términos intraoccidentales, la situación descrita que se vive en los Estados Unidos es de suyo ilustrativa. Ahora bien, para ejemplificar lo que ocurre dientes afuera de la metrópolis occidental, la lucha antinarcóticos nos parece paradigmática. En el interior metropolitano la realidad del consumo masivo de enervantes se debate entre las políticas de despenalización del consumo y la visión maniquea de la lucha contra la droga como un combate entre el bien y el mal. En el exterior de esas sociedades, no hay más que de una sopa: el combate a la producción, sea cual fuere el curso que esté o estuviere tomando el conflicto táctico antes enunciado y sin importar los costos económicos, sociales, y muchísimo menos humanos y culturales que deban enfrentar las sociedades que, como las latinoamericanas, les resultan periféricas.

En el ámbito de las relaciones internacionales, pocos y a regañadientes, han sabido otorgar a la cultura la importancia que merece. Resulta evidente que la tan llevada y traída transformación global en curso es también en su parte fundamental una mutación cultural que opera con particular significación en la civilización (para usar un término especialmente caro al profesor Huntington)

dominante por excelencia: Occidente. Nuestra diplomacia aún no parece muy dispuesta a considerar la cultura más allá de su utilidad ornamental —acaso porque la cultura en América Latina tampoco merece todavía una clara delimitación capaz de establecer sin confusiones política educativa, política cultural y política de difusión de los productos culturales—. Es una realidad que las transformaciones económicas y tecnológicas se suceden en avalancha; lo que todavía no parece muy claro a las dirigencias latinoamericanas es que la cultura es parte integrante de esa misma avalancha y quien lo dude no tiene sino asomar la nariz a las páginas del último libro de Gilles Lipovetsky, *Le crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, París, Gallimard, 1994.

Andrés Ordóñez

Nuevas investigaciones sobre el teatro clásico español

Ninguna etapa de nuestra literatura ha presenciado tan vigorosos avances en el campo de la investigación cómo la correspondiente al teatro español del Siglo de Oro. A las indagaciones filológicas clásicas han venido a sumarse estos últimos años numerosos estudios sobre arquitectura teatral, escenificación y crítica textual, una de cuyas muestras más recientes es el libro de José Romera, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*[1]. Cinco son los núcleos fundamentales que vertebran esta obra, en la que se analizan desde la pervivencia de tradiciones teatrales del medievo hasta la presencia de textos clásicos en los escenarios de hoy, pasando por el estudio de la realidad iberoamericana en varios entremeses y una exégesis detallada y profunda de obras muy representativas de Calderón.

En el primer apartado se nos ofrecen varios documentos, extraídos de las Constituciones Sinodales del año 1572 del Arzobispado de Granada, valiosísimos para conocer aspectos muy importantes sobre el teatro y la literatura de la época. Tales textos vienen a ratificar, con argumentos nuevos, lo ya defendido por Donovan[2], Lázaro Carreter[3], y López Morales[4], entre otros. Siguiendo las normas emanadas del concilio de Trento, se prohíbe en estas Constituciones las representaciones dramáticas dentro de las iglesias así como la participación de los clérigos en las mismas, aunque se trate de festividades de tanta tradición como la Navidad o el *Corpus*. En este catálogo de prohibiciones, a nosotros nos resulta de especial interés la que proscribe la lectura de ciertos textos literarios: «no les consientan (los maestros) leer ni estudiar en libros deshonestos, profanos, o de caballerías, que son en gran destrucción de sus costumbres»[5]. No faltan tampoco las referencias a editores y libreros como posibles difusores de semillas malignas.

En la segunda parte de este primer núcleo temático se aportan inestimables testimonios sobre el teatro religioso medieval y su pervivencia en algunos lugares de la Península. Se nos pone una vez más de manifiesto que las celebraciones navideñas —y en concreto

[1] *Romera Castillo, J.*, Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro, *Madrid, UNED, 1993.*
[2] *Donovan, R.B.*, The Liturgical Drama in Medieval Spain, *Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.*
[3] *Lázaro Carreter, F.*, Teatro medieval, *Madrid, Castalia, 1965.*
[4] *López Morales, H.*, Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano, *Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.*
[5] Apud *José Romera*, o. cit., *p. 16.*

el *Officium Pastorum*— se convierten en el germen de un ciclo dramático y, sobre todo, en una costumbre muy extendida, además de en León[6] y en Asturias[7], en otros lugares, como Extremadura. Sobre el teatro en esta última región, Pérez Priego ha escrito, referido especialmente a la época de Diego Sánchez de Badajoz, lo siguiente: «No sabemos nada seguro de los precedentes medievales de un teatro extremeño, ni tampoco de actividad literaria alguna antes del siglo XV. Como ha dicho Antonio Rodríguez Moñino, en la más rigurosa y documentada *Historia literaria de Extremadura* de la época que aquí tratamos, 'los siglos XIII y XIV (y aún gran parte del XV) fueron para la región una época de reconquista, de divisiones y de lucha. La actividad se empleaba en la agricultura o en la guerra, pocas veces en las letras'. Sólo en el transcurso del siglo XV se iría incorporando la región a la vida literaria nacional, en virtud del esplendor que alcanzan algunos monasterios (como el de Guadalupe), la fundación de centros culturales (como el Colegio de San Vicente y el Estudio de Gramática, en Plasencia), el establecimiento de cortes señoriales (como la del Maestre de Alcántara en Zalamea) y hasta la presencia de la imprenta, por rudimentaria que fuese, atestiguada ya en Coria por lo menos desde 1489»[8]. El panorama de esta época de la historia literaria extremeña —tan sabiamente diseñado por Rodríguez Moñino y Pérez Priego— se completa con los descubrimientos de José Romera. Si ya en 1981 encontró dos manuscritos de *Autos Sacramentales* de Calderón en la iglesia de San Martín de Trujillo, más tarde hallaría en otro pueblo cacereño más pruebas sobre la tradición y pervivencia de nuestro teatro. Destacamos, entre ellas, las ordenanzas que contiene el manuscrito de la *Cofradía del Niño Dios* de Galisteo, de las que Romera reproduce las referidas al teatro. Así, por ejemplo, en el artículo décimo se estipula la obligación que tienen los mayordomos de costear la puesta en escena de un *Auto del Nacimiento*, y en el siguiente se ordena su representación en la plaza de la villa de dicho auto «y encargamos a los que lo ejecuten, procuren de su parte la mayor modestia y compostura, no usando de cosas profanas ni deshonestas así en los vestidos como en las palabras (...) y para hacer y deshacer el tablado ha de ser cuidado del Mayordomo el nombrar cofrades que lo ejecuten, juntando la madera para ello necesaria (...) y el que faltase a ello (...) incurra en la pena de dos reales de vellón, no teniendo causa legítima para no hacerlo»[9].

Estas instrucciones siguen vigentes en la actualidad. Como dato curioso destaca que en 1981 se representó en Galisteo la obra de Enrique Zúmel, *El nacimiento del Mesías. Auto sacro en cuatro actos y en verso*, según el ejemplar que dicha cofradía conserva en edición de Florencio Fiscowich[10], obra estrenada en el teatro *Martín* de Madrid, el 23 de diciembre de 1871.

Del documento pasa el investigador a la realidad y relata con pormenor las ceremonias de elección de la comedia y de su representación que —exceptuando los años de la guerra de la Independencia y de la última guerra civil— se vienen celebrando hasta la actualidad. Una vez más las gentes sencillas han sabido mantener viva una venerable tradición.

El capítulo II constituye sin duda el núcleo fundamental del libro. Está dedicado a don Pedro Calderón de la Barca, autor, que por su primacía entre los dramaturgos del Siglo de Oro y por la propia modernidad de su teatro, se sitúa en el centro de los más importantes debates metodológicos y críticos de estos últimos tiempos. Sobre este autor ha salido a la luz, desde el año de su centenario (1981) hasta nuestros días, más de un millar de títulos —entre libros, artículos, ponencias, homenajes...—, número que supera con creces los dedicados a Tirso y Lope juntos. Y entre esos títulos resultan absolutamente necesarios los que Romera Castillo inserta en su libro. El primero de ellos —escrito en colaboración con Antonio Lorente Medina— se centra en los manuscritos de los autos sacramentales calderonianos de la iglesia de San Martín de Trujillo, mencionados con anterioridad. Si Kurt y Roswitha Reicheber-

[6] *Trapero, M.,* Pervivencia del antiguo teatro medieval castellano: la pastorada leonesa, *Madrid, Fundación Juan March, 1981* (Serie Universitaria, *nº 167).*

[7] *Menéndez Peláez, J.,* El teatro en Asturias (De la Edad Media al siglo XVIII), *Gijón, Noega, 1981.*

[8] *Pérez Priego, M.A.,* El teatro de Diego Sánchez de Badajoz, *Cáceres, (Anejos del* Anuario de Estudios Filológicos), *1982, p. 42.*

[9] Apud *José Romera,* op. cit., *pp. 27-28.*

[10] *Madrid, 1892, 2ª edición.*

ger[11], en su monumental trabajo, han recogido veintiséis colecciones manuscritas de *Autos Sacramentales* de este autor, y Enrique Rull y José Carlos de Torres[12] han descrito con posterioridad la colección de manuscritos calderonianos de don Pedro Ortiz Cruz, este nuevo hallazgo viene a enriquecer la ya copiosa nómina. No podemos entrar en el análisis de estos dos manuscritos, de los que se hace una pormenorizada descripción en el libro que comentamos.

Se describen a continuación otras dos colecciones manuscritas —no tenidas hasta el momento en cuenta por la crítica calderonista— que se encuentran en la biblioteca de don Bartolomé March Servera: la primera, procedente de la biblioteca del duque de Medinaceli, consta de catorce tomos de autos más uno de loas, y la segunda, procedente de la biblioteca granadina del duque de Gor, integrada por dos volúmenes. El descubrimiento de estos manuscritos granadinos de Calderón añade un nuevo eslabón a la ya larga cadena de obras del teatro áureo a la vez que subrayan la importancia que en el último tercio del siglo XVII tuvieron los autos sacramentales en la vida teatral de Granada. De las piezas de la colección Medinaceli, Romera centra en primer lugar su atención sobre los autos sacramentales, que describe con rigor y minuciosidad. El análisis de esta colección monumental de autos deja paso a la descripción de las loas, labor ya realizada por el investigador en la revista *Segismundo*[13] y completada en el apartado final de este capítulo.

El capítulo tercero lo ocupa el análisis de algunos procedimientos teatrales de Tirso de Molina y Antonio de Solís. Si en los apartados anteriores resaltaba la labor minuciosa del filólogo, en el presente se aproximan e interrelacionan los campos de la literatura y la sociolingüística. Esta actitud metodológica queda perfectamente ejemplificada en el análisis que se lleva a cabo de las formas de tratamiento *tú-vos* en *El vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina.

El investigador conoce perfectamente los trabajos de las formas de tratamientos de S.M. Ervin-Tripp, escritos desde la perspectiva sociolingüística[14], de Rafael Lapesa, desde el punto de vista estrictamente lingüístico[15], de Manfred Engelbert, desde el puramente literario[16], así como el de Nadine Ly, en el que se valoran especialmente las implicaciones sociológicas e ideológicas[17]. Tomando como base éstas y otras investigaciones, José Romera ciñe su estudio a la obra citada de Tirso, analizando, esencialmente, las formas alocutivas de segunda persona en el tratamiento de diversos personajes. Formas que, como señala Nöel Salomon, expresan «avec une nuance de confiance égalitaire, les distances les plus courtes du *tratamiento*»[18]. El *vos* es más cortés y deferente; el *tú* más familiar.

Tirso de Molina, siguiendo lo que solía ser habitual en la *Comedia nueva*, enfrenta en su obra el medio urbano, representado por los nobles, y el medio rural, encarnado por los villanos. Cada una de estas esferas se subdivide, a su vez, en dos apartados: el primero está constituido por los nobles (nivel superior) y por los servidores de palacio (nivel inferior, aunque en éste es preciso distinguir un nivel medio compuesto por los secretarios, etc); el segundo se articula en el nivel superior de los villanos y el nivel inferior típicamente popular. El riguroso análisis estadístico practicado en este trabajo permite concluir que los diferentes estados sociodramáticos —correspondientes a los niveles sociales de la época— revelan un isomorfismo con la variable sociolingüística en el uso del *tú* y del *vos*.

No se abandona el lenguaje formalizado de la estadística en el apartado sobre la construcción de *La gitanilla* por Cervantes y Antonio de Solís.

[11] *Reichenberger, K. y R.,* Bibliographisches Handbuch der Calderon/Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano, *Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1981.*

[12] *Rull, E. y J.C. de Torres, «Manuscritos calderonianos de Autos Sacramentales» (IV),* Segismundo *XIII, 25-26 (1977), 147-186.*

[13] *Romera Castillo, J., «Los sacramentales calderonianas (Sobre un nuevo manuscrito)»,* Segismundo *35-36 (1982), 137-162.*

[14] *Ervin-Tripp, S.M.,* Sociolinguistic Rules of Address, *en J.B. Pride and Janet Holmes (eds.),* Sociolinguistic. Selected Readings, *Penguin Education, England, 1974, pp. 225-240.*

[15] *Lapesa, R., «Personas gramaticales y tratamiento en español»,* Rev. de la Univ. de Madrid, *XIX (1970) («Homenaje a M. Pidal», IV), pp. 141-167.*

[16] *Engelbert, M., «Las formas de tratamiento en el teatro de Calderón», en* Hacia Calderón, *II (1970), Berlín-Nueva York, 1973, pp. 191-200.*

[17] *Ly, N., «La rapport interlocutif à l'intérieur de la «comedia» de Lope de Vega. Ses implications sociologiques et idéologiques», en el vol. col.,* L'idèologique dans le texte (texts hispaniques), *Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, pp. 25-33.*

[18] *Salomon, N., «Toujours la date de* Peribáñez y el Comendador de Ocaña, *tragicomedia de Lope de Vega», en* Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les Hispanistes Français, *Burdeos, Féret, 1962, pp. 613-643.*

Con anterioridad a esta tarea —y en contra de lo que suele ser olvidado por la crítica de la última hornada— Romera expone las tesis contrapuestas de María Grazia Profetti[19]— defensoras de la doble autoría en la *Gitanilla* (comedia) [Solís y Montalbán] y Parker, defensor de un Solís «refundidor de sí mismo»[20], y demuestra que el enigma sobre esta doble versión teatral en el Siglo de Oro del texto cervantino sigue sin resolver. El análisis comparativo del texto de Solís con el cervantino se hace constatando la actuación de los personajes, según estos dos parámetros: el cómputo del número de sus intervenciones y la extensión, en líneas o versos, de las mismas. El cotejo de esos datos le lleva a extraer las siguientes conclusiones: 1ª) Los moldes genéricos imponen a los dos escritores una forma de organización textual diferenciada: Cervantes construye su narración teniendo como eje estructurador a un narrador omnisciente, frente a Solís, que cede la voz a su personaje. 2ª) En *La gitanilla* (novela), Preciosa ocupa el lugar más destacado, mientras que en *La gitanilla de Madrid*, de Solís, es la pareja Preciosa-Don Juan quien ocupa el lugar preeminente. 3ª) Si la creación cervantina viene inspirada por el espíritu de la danza, Solís organiza su texto siguiendo el esquema de la comedia de enredo. Todo ello le lleva a concluir que, aunque ambas obras tengan ciertas similitudes temáticas, en la organización estructural de los dos textos hay diferencias notables.

Especial significación para el contexto iberoamericano tiene al capítulo IV, cuya primera parte está dedicada a los personajes, áreas geográficas y otros elementos del «Nuevo Mundo», que aparecen en varios entremeses del Siglo de Oro. Se constata así la presencia de estos personajes en el *Entremés del Platillo* de Simón Aguado y en el *Entremés famoso: El doctor y el enfermo*, de Luis Quiñones de Benavente. En otros, como el *Entremés de refranes, Las aventuras de la Corte, El entremés de la Condesa, El Ingenioso entremés del examinador Miser Palomo, El entremés famoso de la Celestina*, etc., se presentan escenas y situaciones determinadas por lo que se ha denominado «encuentro de las dos culturas».

Este apartado dedicado a piezas cortas se cierra con el estudio del *Entremés de las visiones* de Bances Candamo, en relación con otros textos y entremeses. La obra, articulada alrededor del motivo del 'engaño a los ojos' o 'engaño a la vista' —según denominación de Asensio— presenta ciertas concomitancias con otro entremés del mismo Candamo, *El astrólogo tunante*, tal como ha indicado Celsa C. García Valdés[21]. Romera Castillo demuestra de forma irrefutable que el *Entremés de las visiones* se adapta perfectamente a los cánones de este género teatral.

El quinto y último capítulo está dedicado a las adaptaciones del teatro clásico. La primera en ser considerada es la que realizó Gonzalo Torrente Ballester en 1988 de *La Celestina*[22]. No es ésta la única versión escénica de la obra de Rojas, como reconoce el propio Torrente Ballester: «la primera, la muy memorable de Humberto Pérez de la Ossa, dirigida por Luis Escobar, estrenada en Madrid y en París hace más de treinta años. Después, la de Alejandro Casona, la de Camilo José Cela, la de Alfonso Sastre, meritorias todas ellas, cada cual según su enfoque». La suya «viene a sumarse a las anteriores, no a competir con ellas, si bien pretende ser distinta en la medida que un texto tan rico puede originar, por su propia riqueza, versiones variadas y de intención dramática distinta». Torrente Ballester distingue diversos procedimientos para acercar los textos clásicos a la mentalidad actual. En el ámbito teatral, señala dos modos generales de aproximación: el de la representación de la obra en su estado primigenio y el de la manipulación del texto para adaptarlo «a los gustos y al pensamiento modernos». Dentro de este último distingue varios tipos: «Unas veces consiste sólo en abreviar un espectáculo cuya duración original excedería el tiempo hoy acostumbrado; otras, no sólo reducen tiempos, sino que modernizan el lenguaje. Y queda todavía un tercer modo, que es el de reescribir la obra, conservando de ella el argumento y los personajes, cambiándole el espíritu, porque los mismos materiales que significan algo para los hombres de

[19] *Profetti, M.G.,* Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán, *Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.*

[20] *Parker, J.H.,* «La gitanilla *de Montalbán: enigma literario del siglo XVII», en* Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas, *Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 409-414.*

[21] *García Valdés, C.C.,* Antología del entremés barroco, *Barcelona, Plaza & Janés, 1985, pág. 118.*

[22] *Rojas, F. De.,* La Celestina. *Adaptación e introducción de G. Torrente Ballester, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.*

antaño, pueden servir a los de hogaño como portadores de significaciones distintas»[23].

La primera tarea que el adaptador ha tenido que realizar, según Romera, ha sido la de eliminación de todos los elementos no teatrales que aparecen en el texto primitivo. Una vez despojada de ellos, la obra ha experimentado nuevos procesos de elipsis, como son la supresión de los finales de los autos VIII y IX, además de otras supresiones más sustanciales, como las referidas a la ejemplaridad moral del texto. Especial atención le merece a Romera Castillo el caso de los personajes, cuya presencia e intervenciones —siguiendo un riguroso cómputo estadístico— estudia en el texto original y en el adaptado. Torrente a veces suprime parlamentos enteros; otras, parte de ellos; así como se realizan fundidos de los mismos. Estos tres procedimientos, exigidos por las circunstancias de brevedad que el teatro y los espectadores de hoy reclaman, se ilustran con varios ejemplos. En el plano lingüístico el adaptador elimina en algunas intervenciones las citas y menciones eruditas, debatiéndose siempre en esa dialéctica de la conservación y la modernización. En síntesis, concluye Romera, Torrente Ballester ha reescrito un nuevo texto en el que se armonizan la fidelidad y la transgresión.

La segunda adaptación que estudia es la realizada por Francisco Brines de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón[24]. Se aplican, en este caso, los principios de la semiótica, de la que el profesor Romera es sin duda uno de los mejores cultivadores en nuestro país. La semiótica teatral, como es sabido, se ha detenido en el análisis de los diversos tipos de textualidades. Así, por ejemplo Marco de Marinis[25] distingue entre *texto literario* (texto escrito) y *texto espectacular* (representación), mientras que María del Carmen Bobes[26] diferencia dentro del *texto dramático* dos aspectos, a los que da un sentido distinto al de Marinis: el *texto literario*, que se dirige a la lectura y el *texto espectacular*, destinado a la representación (textualidades que están en el texto escrito). En el caso analizado por Romera Castillo, el producto final es un conglomerado macrotextual compuesto de cuatro capas textuales: el T(1) de Calderón; el T(2), sobrepuesto, de Brines; el T(3), sobre el que José Luis Alonso realiza su montaje; y el T(4), el del espectáculo propiamente dicho, es decir, el texto global de la puesta en escena. Estas textualidades forman parte de una serie semiótica en la que la anterior va generando la siguiente. El investigador reconoce que, aunque lo ideal sería hacer un análisis semiótico de todo este proceso de transformación, las restricciones metodológicas le obligan a ceñirse a la confrontación de los dos textos iniciales. Tal comparación le lleva a demostrar cómo la materia prima ha sido sometida a un primer proceso de «refinamiento» en el taller del adaptador.

Frente a la adaptación bastante libre de *La Celestina* realizada por Torrente, la versión que ofrece el poeta valenciano de *El Alcalde de Zalamea* es muy respetuosa en general con el texto original. El mismo Brines nos confiesa que «la labor de restauración de dos escenas, o la modificación de alguna otra, son tan neutras, que difícilmente se harán visibles con escándalo al espectador». El investigador, sin embargo, desentraña con gran tino lo que en este segundo texto es producto del numen del poeta. En el aspecto expresivo, por ejemplo, diferencia con absoluta nitidez los rasgos lingüísticos calderonianos conservados y los que han sido modernizados con vistas al espectador actual. Se comprueba, por otra parte, que, en la *lectura* realizada por Brines, se han tenido en cuenta las circunstancias actuales de tiempo y espacio para que la comunicación teatral funcione y no encuentre demasiadas interferencias. Desde el punto de vista semiótico Romera desentraña magistralmente el mecanismo en virtud del cual un texto dramático primigenio, producido en otros tiempos y en otras circunstancias, ha generado otro signo textual de la misma índole en la España de finales de este milenio. Este trabajo y los anteriormente reseñados resultan no sólo alumbradores de nuevos espacios de la escena teatral sino absolutamente imprescindibles a la hora de editar los textos clásicos.

F. Gutiérrez Carbajo

[23] *Torrente Ballester, G., introducción a su adaptación de* La Celestina, *ed. cit., pp. 3-4.*
[24] *Calderón de la Barca, P.,* El Alcalde de Zalamea, *ed. de Francisco Brines, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988. Esta adaptación se compara con la edición de Díez Borque, Madrid, Castalia, 1979.*
[25] *Marinis, M. De.,* Semiotica del Teatro. L'analisi testuale dello spettacolo, *Milán, Bompiani, 1982.*
[26] *Bobes Naves, M.C.,* Semiología de la obra dramática, *Madrid, Taurus, 1987.*

La selva de las pasiones*

En este su quinto libro Emilio Temprano vuelve por sus fueros y maneras, transitando caminos que su bien probada erudición desbroza. Y caminos laberínticos también en esta ocasión, pues se trata no sólo y nada menos que de las pasiones, sino también de los tenebrosos círculos de la confesión sacramental en la España contrarreformista, amén de otros avatares.

El libro se articula en torno a ciertas ideas básicas. Una de ellas la de la inmutabilidad y carácter casi demiúrgico de las pasiones, mantenida de prólogo («las pasiones son eternas», p. 7) a epílogo («que las pasiones humanas son uno de los principales motores de la historia de la humanidad parece una verdad difícil de rebatir», p. 583). Otra, el carácter de «repetición constante» de la vida humana, de «representación cíclica del acontecer universal» (p. 34), lo que lleva a conclusiones no muy alentadoras: «el hombre gregario es el que más vuelve y se repite, y junto con él, las ideas más rutinarias y los pensamientos más baladíes y absurdos» (p. 35). Esa «dulzura de la vida repetida», esa inercia «va a desempeñar un papel fundamental en la vida rutinaria de los seres humanos» (p. 39); en fin, entre inerte y perezoso, «el hombre gregario es el gran triunfador del universo» (p. 41). Un pesimismo antropológico de confesadas procedencias y resonancias nietzscheanas y ya antiguo en el autor. En efecto, en su segundo libro, *El mar maldito* puede leerse: «... las pasiones humanas o, mejor, las represiones humanas están donde estaban hace cientos de años» y también: «la vieja idea del inmovilismo constante que propugnaba Zenón de Elea no hay que desecharla, como tampoco el concepto de la vida como repetición»[1]. Vemos, pues, cómo el autor vuelve por sus fueros.

La conceptualización de las pasiones no se mete en excesivas profundidades; con la *animi perturbatio* de Covarrubias en la mejor tradición aristotélico-tomista, la diferenciación kantiana entre emociones y pasiones y la irreductible obnubilación de la razón por las pasiones, queda aliñada la faena (aunque la definición del Aquinata nos espere agazapada en una nota al pie de la p. 406). Y, aunque sea asunto de mucha enjundia y cavilación, conviene recordar que ya Hume consideraba una falacia la oposición entre la razón y las pasiones, que Spinoza matizaba tal oposición dando gran importancia al deseo *(cupiditas)* y que en la actualidad autores como Bodei sostienen que «el contraste ente 'razón» y 'pasión' es menos frontal y absoluto de lo que parece»[2].

El texto se divide en dos grandes partes, claramente diferenciadas y que podrían ser dos libros, lo que conlleva alguna reiteración de la que no se ha hecho gracia al lector de la obra en un solo volumen. En la primera parte se estudian arquetipos (el perfecto caballero, la mujer ideal, el matrimonio, el niño modelo, el empleo del tiempo) y estados u oficios (de reyes y príncipes a labriegos y criados), describiendo minuciosamente, a través de un vasto despliegue de textos que van del siglo XV al XIX, cómo quería la moral católica al cristiano en los más variopintos momentos, estados y trabajos de su vida y cuáles eran las desviaciones más frecuentes de tales modelos de perfección, cuáles, en fin, los pecados más habituales en cada oficio, condición, situación, época de la vida, etc. Ni que decir tiene que todo este recorrido lleva al lector a campos tan diversos como interesantes; del sesudo tratado de teología al refranero popular, pasando por la poesía y el teatro. Pero es en los manuales de confesión —auténtica selva bibliográfica en la que el autor se aventura con audacia— donde se centra la notable labor investigadora del libro.

* *Temprano, Emilio:* El árbol de las pasiones. Deseo, pecado y vidas repetidas. *Barcelona. Editorial Ariel, S.A. (1ª edición: marzo 1994). 596 pp.*

[1] *Temprano, Emilio.* El mar maldito. Cautivos y corsarios en el Siglo de Oro. *(Madrid). Mondadori. (1989). P. 58.*

[2] *Bodei, Remo. «La razón de las pasiones».* Letra Internacional Nº 26. *Verano 1992. P. 28.*

La segunda parte, fundamentada en los mismos elementos que la primera, hace un recorrido por el cuerpo y el eros desde la óptica del ocupante del confesionario y aún más, de la teología y la moral católicas. El resultado se deja a la libre imaginación del lector: un rosario inacabable de represión de pasiones, sentidos, potencias del alma, fantasías; de cuanto pretendiera escapar al constante control que el buen cristiano debía ejercer sobre lo visible y lo invisible, lo material e inmaterial, su cuerpo y su alma en toda situación y momento de su vida, si quería que ésta cumpliera su papel de *valle de lágrimas*, de fragoso y extenuante camino hacia la salvación eterna. Incluido el sueño; hay un curiosísimo texto, publicado en Lisboa en 1563, cuyo autor sostiene, y aún «demuestra», que «el sueño corporal viene por engaño y ilusión del demonio» (p. 155 nº 12). Esta parte leída incluso en estos tiempos, produce algo más que desazón. Especial interés tienen los capítulos dedicados al eros, la homosexualidad y las prácticas confesionales *contra* los indios americanos. Aquí quedan de manifiesto los «servicios casi policiacos perfectamente organizados y reglamentados por la Iglesia para someter a los indios» (p. 569), contribución eclesial, y nada magra por cierto, al literal arrasamiento de las culturas autóctonas, aunque siempre quede el parco consuelo —perteneciente a buen seguro a «la selva de los tópicos» y de inconfundible tufillo nacionalista—, de que en el «modelo protestante al indio había sencillamente que exterminarlo» (p. 572); la *petite différence*, que nuestro autor no constata aunque sin duda la conozca, es que el «modelo católico» dio en la nada despreciable y sin duda *moderna* bicoca de poner a los indios a *trabajar* en condiciones de explotación genocida y cuando ésta no fue posible, no tuvo mayor empacho en recurrir al «modelo protestante»[3].

Con los apartados dedicados al «perfil de la mujer ideal», al «jardín del matrimonio» y a «las cenizas del Eros» el autor se ha hecho acreedor, sin duda, a las bendiciones feministas al poner de relieve la secular misoginia de la Iglesia Católica que sigue empeñada en ver en la mujer (convertida por la Iglesia en «el ser satánico por excelencia», p. 525) y en la sexualidad femenina, desde los ya un tanto lejanos tiempos de Eva, poco menos que el origen de todos los males y ocasión de innúmeros pecados y asechanzas para el cristiano (varón, por supuesto) en su peregrinación hacia el cielo; males, pecados y asechanzas que se precisan con minuciosidad, desde la condena de san Jerónimo («es adúltero el que ama a su mujer con amor ardiente») de recientes ecos papales. Por cierto —y por mor de precisiones— que en lo relativo «a dogmatismo y represión de la mujer» (p. 70), a «comportamientos sociales» (p. 491) o a «cuestiones de moral o creencia» (p. 492) insiste el autor en las diferencias entre España e Italia, a favor de la segunda. Y aquí el lector se queda con las ganas; la erudición de Temprano no se ha permitido, como hace en otros muchos casos a lo largo del libro, la más pequeña digresión que especificase tan interesantes divergencias.

Nos encontramos, pues, ante un duro y apasionado alegato contra el cristianismo, reiterado hasta la saciedad a lo largo del libro y enunciado desde la reivindicación, un tanto abstracta, del «hombre y la mujer autónomos, con una moral robusta y libre» (p. 6), del «pensar libremente» (p. 349) y desde una defensa a ultranza del placer («el autor... apuesta sin la menor duda por el placer: el placer del cuerpo, el placer del amor y el placer de la vida. En definitiva; *il piacere sempre*», p. 305). Siguiendo a Caro Baroja, el autor considera que «el cristianismo es, en realidad, una adaptación a la masa, a la multitud, de unos principios cardinales de la filosofía griega» (p. 83) dedicada a sojuzgar a sus fieles recordándoles su condición mortal: «la idea-fuerza de la muerte aparece como el núcleo esencial del cristianismo» (p. 369). Por otra parte, «la moral cristiana aparece siempre como castradora de las pasiones, es decir, como un alzamiento contra la vida» (p. 149). Se trata, en fin, de ese «platonismo aplebeyado» adecuado a las «naturalezas de esclavo» que merecería el olímpico desprecio de Nietzsche, el mentor más caro al autor del libro.

Ahora bien, ¿cuál vendría a ser, en último término, la causa determinante de esa cruzada milenaria del cristianismo contra el placer y, de paso, contra sus

[3] *Sobre el recurso fácil al «modelo protestante» puede verse García, Mario...* Y resultaron humanos. *Madrid. La Compañía Literaria. 1994. 216 pp.*

fieles, que hasta hace bien poco se identificaban con el común de los mortales? Pues algo que, parejo al rencor y un poco por debajo del odio, bien se puede considerar perteneciente al ámbito mismo de las pasiones: el resentimiento, que viene a constituirse (por ej.: pp. 17, 304, 405, 412) en el primer motor del comportamiento eclesiástico. Un resentimiento, ni qué decir tiene, con sus ribetes de sadismo en no pocos casos. Ahora bien, pareciendo cuando menos dudoso que se le puedan atribuir motivaciones primordialmente psicológicas (o teológicas: la naturaleza humana corrompida por el pecado original) a asunto histórico de tal envergadura, intentemos ver la cuestión desde otro punto de vista. Lo que pone de manifiesto el texto, como otros muchos de sólida erudición (y muy en concreto el libro de Brown que Temprano utiliza en la edición original[4]) es esa lucha imposible del cristianismo —y en general de lo que Gustavo Bueno denomina «religiones terciarias»— por lograr un dominio absoluto del cuerpo y de la mente; en fin, del ser humano... A pesar de que el cristianismo ha sabido dar cabida en su imaginario a todas las pulsiones del psiquismo humano, lo que resulta un factor nada desdeñable, si queremos transitar por la senda psicológica, a la hora de explicar su fuerza y perdurabilidad, lo cierto es que el ser humano y más en concreto el cuerpo y la imaginación, se rebelan; se le rebelan a los primeros eremitas del desierto, se le rebelan a fray Luis de Granada («Pensaba que estaba ya mortificada mi voluntad, y agora hállola tan rebelde y tan dura como antes» (p. 365)), a Quevedo, a Unamuno y a cualquier cristiano, uncido de por vida a la noria penitencial, en un bascular esquizofrénico e interminable entre pecado —y condenación eterna, por tanto— y arrepentimiento. La mejor prueba es el inacabable rosario de textos que, con buen temple de investigador, desgrana el autor y que abarcan, como ya queda indicado, un lapso de varios siglos. La reiteración de los mismos en tan dilatada secuencia revela el histórico fracaso del empeño. Los textos parecen machacar en frío; el cristiano pecaba, sigue pecando... a lo largo de su vida, a lo largo de la historia y a lo ancho de la geografía. La ética cristiana resulta bastante poco practicable para la inmensa mayoría de los mortales y se instala en la historia al precio de su incumplimiento sistemático (por eso todos somos pecadores a la corta y a la larga) y con la ayuda de esa ambigüedad constitutiva de la Iglesia Católica que tan bien ha señalado Puente Ojea[5]. El cúmulo de sufrimientos que esta ética ha causado a sus adeptos es imposible de cuantificar y constituye, sin duda, una de las más graves responsabilidades históricas de la religión cristiana. Responsabilidades —las históricas— que, por otra parte, no suelen ser exigidas por ningún tribunal, y de las que el autor se constituye en fiscal airado y un tanto reiterativo a lo largo del libro. Y es que, sin duda, se ha tomado los textos al pie de la letra; es decir: se los ha *creído*, como a buen seguro, y para su desgracia, se los creyeron —nos los creímos...— infinidad de fieles, dependiendo de la vinculación simbólica que cada cual mantuviere con el cristianismo y, más en general, con la religión.

Pero la realidad hubo de discurrir necesariamente para otros —aunque nunca podamos saber cuántos ni en qué medida— por caminos bastante más transitables (so pena de esquizofrenia universal), aún al precio del aborregamiento, del convencionalismo, de pasar a engrosar las filas de ese «hombre gregario» que tantos desprecios mereció a Nietzsche y le merecen al autor; aunque sólo fuera como forma de supervivencia en la que volver, quizás, a sentir algún chispazo pasional. Los textos aducidos articulan la teoría y dan cuenta de realidades, siniestras y terribles en muchos casos —como en el del marido denunciado por su mujer y quemado por prácticas sexuales que, al decir de las estadísticas, son hoy comunes a más de un tercio de la población española— pero no pueden responder de cuanto pasaba del lado de fuera del confesionario, ni en el exterior de la iglesia, ni en todas las alcobas. Eso ha de rastrearse, si es posible y sin duda lo es, por caminos distintos. Sin menospreciar

[4] *Hay ed. española. Brown, Peter.* El cuerpo y la sociedad. Los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo. *Traducido del inglés por Antonio J. Desmonts. (Barcelona). Muchnik Editores, S.A. (1993). 673 pp.*

[5] *Puente Ojea, Gonzalo.* Fe cristiana, iglesia, poder. *(Madrid). (Siglo XXI de España, S.A.). (1991), en especial, cap. 4 (pp. 162-188).*

en absoluto el incomensurable e inquietante poder de control que ha ejercido la Iglesia Católica a lo largo de la historia, sin sepultar en el olvido los horribles sufrimientos de millones de seres humanos que tanto y tan bien nos recuerda el autor, no debemos olvidar a hombres geniales de la época (Miguel Angel y Bernini, Tiziano y Caravaggio), que lo fueron y cuya obra nos llega, en la medida en que *supieron* y *pudieron* sortear, e incluso saltarse a la torera, no sólo muchos valores y convenciones sociales y políticas (como es el caso de Cervantes), sino también la tan opresiva y omnipresente normativa eclesiástica (aunque fuera por muy poco, como en el de Galileo), poniendo en tela de juicio que el mundo católico fuera tan universalmente obediente como parece. Aunque todo esto requeriría, claro está, mucho más que su mero enunciado; en realidad, otro libro.

Vigía alerta en estos tiempos de crisis, abomina el autor de todo tipo de «ismos», logrando un texto que quiere ser una ávida negación de cualquier convención. A veces llega lejos por este camino, como cuando, apoyándose en su admirado Nietzsche, justifica en estos términos su forma de hacer: «... desconfiamos, como el filósofo aludido de los sistemáticos a machamartillo, por considerar que la voluntad de sistema es una falta de honestidad» (p. 469-70). No sabremos si se lo agradecerán los lectores, pero descargado también de ese peso y a lomos de una erudición de libérrimo y ucrónico uso, arremete el autor contra las ideologías, el cine de Hollywood, los políticos, la Iglesia Católica desde antes de Trento a nuestros días, la televisión, el consumismo, la teoría de la evolución, la atonía del fin del milenio... Desahogo personal contra tirios y troyanos que da fe del brío del autor a la hora de ajustar sus largas e intrincadas cuentas con el universo. Y a través de un medio tan narcisista e inane como suele resultar, al fin y a la postre, la escritura. Un libro, en fin, sobre las pasiones y muchas cosas más, escrito desde un juvenil y arrebatador apasionamiento.

Fernando Reigosa Blanco

La joven novela mexicana*

Parecía difícil, casi imposible, que la narrativa mexicana del XX pudiera ampliarse, enriquecerse, fortalecerse y salir de sus fronteras, agrupada, como estaba, en torno a la obra de dos gigantes como son Octavio Paz y, sobre todo, Carlos Fuentes que al finalizar la década de los 50, con la publicación de su novela *La región más transparente,* marcó el fin de la novela realista del XIX y el paso a la experimentación formal, irrumpiendo, de este modo, en el panorama internacional.

Desde entonces hasta ahora, muchas cosas han sucedido en la sociedad y en la literatura mexicanas. Del amplísimo panorama que ésta ofrece hay que entresacar tres nombres que son un excelente ejemplo de la vitalidad y riqueza de la joven narrativa mexicana: Carmen Boullosa, Bárbara Jacobs y Daniel Sada, terceto que forma parte de un grupo de escritores cuidadosos del lenguaje, interesados en la experimentación formal y testigos de lo que actualmente está sucediendo en México y que Carlos Fuentes resume del siguiente modo: «Es el parto doloroso de la democracia mexicana. Una nación que ha sido regida de una forma autoritaria desde Moctezuma hasta el PRI y con participación de los Habsburgo y los Borbones que nos gobernaron durante trescientos años, de 1525 a 1700. Y Maximiliano, además». Tres autores pues, los señalados, urbanos, que ya se han abierto camino en el intrincado mundo editorial y en el difícil e imposible de la lectura en un

* Vida con mi amigo, *Bárbara Jacobs. Alfaguara, Madrid, 105 páginas. 1994.* Duerme, *Carmen Boullosa. Alfaguara. 135 páginas. 1994.* Una de dos, *Daniel Sada. Alfaguara. 119 páginas. 1994.*

país en el que, según las estadísticas, sólo uno de cada 500 mexicanos es lector de libros.

Bárbara Jacobs en su novela, nos da una reflexión sobre la literatura. Todos los presupuestos estéticos que han dado lugar a congresos y libros especializados con el fin de responder a la pregunta: ¿qué es literatura?, se encuentran condensados en esta novela que es, sobre todo, un viaje literario, o mejor dicho, un viaje a través de la literatura: Nabokov, Melville, Borges, Cervantes, Steinbeck, Montaigne, Dante, Conrad, Dorothy Parker, Onetti, Alarcos, Wilde, Apollinaire, Joyce, Gide, Capote, Lorca, Leopardi, Bécquer, Baudelaire, Brenan, Graves, Gibson, Chandler, Machado, Colette... son algunos de los nombres que se dan cita en este libro-viaje que, como dice la autora, uno lo inicia, pero desconoce el desenlace. Muchos son los aspectos que esta autora mexicana trata, la mayoría desmitificadores del mundo de la literatura y que, por lo tanto, proporcionan una visión pesimista de la literatura. Para Bárbara Jacobs, «la república de las letras es una carrera a larga distancia, todos arrancan hacia la meta final, gana el que aguanta más, el que sabe esperar». La lucidez y sinceridad de esta escritora recorre todas las páginas de esta breve novela. La crítica, cruel en muchos momentos, desnuda el alma de los personajes, que no dudan en afirmar que la camaradería entre los escritores es falsa y que todos sufren envidias. Pero, también, la pareja protagonista, además de tener una curiosidad bibliófila insaciable, reflexiona en torno al acto de escribir, tarea difícil y solitaria, además de un acto de concentración; sobre la finalidad de la literatura; qué es lo más importante de un autor, si la vida o la obra; la diferencia entre falsa erudición y saber verdadero; la imaginación debe estar al servicio de la fantasía o de la realidad; cuál es la mejor fuente de inspiración, la vida o la literatura... Otros aspectos a los que se pasa revista son: la melancolía como característica típica de los escritores; la depresión; la incomprensión; el odio; el alcohol; el hambre; la locura; la angustia; la homosexualidad; la muerte; el olvido; el éxito; el miedo al público; el placer del aplauso; el aislamiento; el suicidio; el valor relativo de los premios; la envidia; la vanidad; la ignorancia hacia autores de primera categoría; determinadas actitudes, como la de aquellos escritores que atacan para sobrevivir, o, la de aquellos que se retiran del mundanal ruido; la ignorancia de críticos y editores; la referencia a aquellos escritores malditos, y la certidumbre de que la gran literatura está llena de perdedores y no premiados. No falta tampoco la referencia a espacios literarios definitivos: Granada, Dublín, Madrid, La Habana, Florencia, Barcelona, Londres...

Vida con mi amigo, es también una intensa conversación entre una pareja de enamorados, amantes de la lectura, una conversación con sus lecturas, como le sucede a Borges con su obra. La lectura es la vida para esta pareja que, de una manera apasionada, pesimista, tierna, feroz, emotiva y sin impostaciones, hablan y hablan de literatura y bibliografía. Es un libro exquisito que nos adentra en un mundo íntimo, lleno de confidencias. La segunda parte de la novela sería, precisamente, una reflexión en torno al amor, la vida en común (quizá sea importante tener en cuenta que la autora es la esposa del escritor Augusto Monterroso), evidentemente, en este caso, compartida por el amor a la literatura, pasión que les servirá para adentrarse en sus emociones y analizar su relación y llegar a la conclusión de que lo mismo que escribir es un acto difícil, que requiere disciplina y esfuerzo, vivir y ser feliz no es algo fácil, es algo que «hay que proponérselo y hay que ejercitarse en alcanzarlo /.../ y cuando ataca la melancolía hay que dominarla o arrojarla de sí, hacerla a un lado». La prosa de esta novela es tersa y clara. Bárbara Jacobs utiliza el diálogo como pretexto para hacer más evidente y compartir mejor su bibliofilia, a la vez que descubrir los matices de la relación en pareja, consiguiendo devolver a la literatura «el carácter de territorio para iniciados que tiene lo sagrado».

Claire, la protagonista de *Duerme,* es víctima de un encantamiento ritual con el fin de ser rescatada de la muerte. Superada ésta, regresará al mundo de los vivos convertida en un ser andrógino que vivirá una existencia confusa e indeterminada, lo cual servirá a su autora para reflexionar sobre la identidad, nota, esta última, de gran interés en un ámbito como el mexicano, y más concretamente el del siglo XVII, época en la que se sitúa la novela, sacudido por el mestizaje, con todo lo que ello significaba de marginación y falta de reconocimiento, en una sociedad que excluía y despreciaba a los

mestizos. Es en este aspecto en el que se centra la novela de Carmen Boullosa, escritora que propone una lectura distinta del concepto «mestizaje», que deja de ser algo que convierte al ser humano en algo indefinido e indefinible, para considerarle, reconocerle e identificarle con unas señas de identidad particularísimas.

Al ser Claire una mujer con una personalidad sin definir («usted que no eres hombre, ni mujer, que no eres nahua ni español, ni mestizo, ni Conde, ni Encomendado, no mereces la muerte», afirma la criada nativa), oscilará en su existir de ser hombre a mujer, de una clase social a otra, de una raza a otra. Es Claire, por tanto, un ser andrógino, desorientado, que confiesa no saber casi nada de su pasado. No recuerda ni su nombre auténtico, cuestión fundamental, no sólo porque saberlo la identifica, sino, sobre todo, porque en aquella época, el nombre lo era todo, en cuanto que señalaba y reconocía. Sabemos además, que este personaje, siendo niña, se vio obligada a ocultar su identidad femenina disfrazándose de varón con el fin de poder moverse más libremente.

No falta una visión crítica hacia los españoles, una visión despiada de la colonia que explotó a los indios, los maltrató, dividiendo el continente en dos bandos irreconciliables: el viejo y el nuevo, «la luz y la oscuridad. El silencio y los sonidos, lo blanco y lo negro. Los europeos y los de otras razas. Esto último no lo sabe quien no deja su tierra, ahí creerá que la diversidad es amplia, que hay ingleses, franceses, flamencos, chinos, portugueses, catalanes. Reto a cualquiera que vista como yo ropa india y luego me diga en cuánto se dividen los seres. En dos me contestará, los blancos y los indios». La cita es larga pero enormemente significativa ya que viene a demostrar que las cosas continúan casi igual: la magnificencia y la opulencia de los españoles en tierras conquistadas, conseguidas a costa de la explotación, la barbarie, la aniquilación de los indios, condenados, a partir de entonces a la miseria, y al hambre, así como a la pérdida de todos los derechos y, en definitiva, de su identidad.

Carmen Boullosa defiende las raíces, el espacio al que uno pertenece, como punto de referencia para encontrar esa identidad que tantos indios y mestizos perdieron. Quizá por eso Claire sólo puede vivir en México y fuera de ahí únicamente duerme. La conclusión que se desprende de la lectura de esta novela, es la idea de que el mestizaje es una seña de identidad y que no hay que asociarla a la indefinición. Vemos que, en la novela, hay toda una serie de aspectos que configuran la cultura del mestizaje, como pueden ser, por ejemplo, los rituales simbólicos o la concepción de la muerte. Pero también observamos la presencia de un elemento, que en su día definió Carpentier, y que identifica a cierta novela latinoamericana: lo real-maravilloso.

El acierto de *Duerme,* estriba en el saber contar de manera condensada. La autora ha elegido un cauce expresivo muy concreto y acorde con la historia que cuenta: un estilo barroco en el que la sintaxis se aprieta y comprime, un léxico en el que el juego de palabras o la pirueta verbal, forman parte de modo natural de los personajes. Por último, cabe señalar que, en la defensa de la identidad, Carmen Boullosa se mantiene fiel al mejor Lope de Vega, en cuyas comedias las mujeres recurrían al disfraz de varón para ocultarse, para huir, pero también para conseguir aquello que deseaban.

Una de dos, es una novela singular, atrevida, irreverente y personalísima de uno de los escritores mexicanos más valorados en el panorama actual de la novela latinoamericana. Daniel Sada parte de una anécdota, de una sencillísima y sobria línea argumental, para ahondar en problemas complejos y de cierta envergadura. Dos hermanas gemelas idénticas viven aisladas y dedicadas al trabajo, volcadas de lleno en su total similitud. Daniel Sada hurga en los entresijos de esta aparente relación estable y dependiente, con el fin de tratar temas como la libertad y la identidad. Es, precisamente, esta simbiosis entre las dos hermanas Gamal, el punto de partida que Daniel Sada analiza para hacernos ver que con la llegada del amor esa identidad cuidada, mimada y alentada por las gemelas, se quiebra y correrá el riesgo de descubrirse frágil y con fisuras. No hay, eso se percibe en la lectura de esta novela, identidades totales. Cuando Constitución conoce a Oscar, comienza a individualizarse, a sentir deseos propios, a realizarse según su propia decisión. Con la aparición de Oscar, el equilibrio que las hermanas mantenían se rompe y será cuando Gloria la otra hermana, trate de pactar con el fin de compartir también al novio. La aceptación de la propuesta vendrá motivada por el sentimiento de ser ambas una sola y por la certi-

dumbre de que el enamorado jamás descubrirá el juego. A partir de esta decisión todo vuelve a su orden idéntico y las hermanas adoptarán el mismo gesto, nombre, actitud y lenguaje. Se establecerá una relación de poder por parte de Gloria que es la que desea disfrutar de una relación que le ha llegado tarde. Comprobamos, de nuevo, que a pesar de la igualdad física, los sentimientos se diferenciarán y serán los que determinen el comportamiento y el modo de ser de cada una de las hermanas con Oscar. Así vemos que Gloria lo único que desea es sentirse amada, pero Constitución quiere formar una familia y casarse. Cuando el amor aparece, sus vidas se transforman. Abandonan su obsesión por el trabajo y el ahorro y se convierten en cómplices de su engaño pero también en espías, llegando, en alguna ocasión, a convertirse en enemigas.

Hay un concepto pesimista del amor y una certidumbre de que él nada tiene que ver con los sueños, ya que termina convirtiéndose en algo desabrido, monótono, rutinario y, en definitiva, en algo sobreentendido.

Daniel Sada juega con el lector, haciéndole creer una cosa, para al poco tiempo desmentirla e instaurar la duda. La sorpresa final nos conduce al comienzo: las hermanas renuncian a la propuesta de matrimonio de Oscar porque eso significaría separarse y el deseo de ser «una que no acaba de ser», las persigue y obsesiona. Las hermanas Gamal han mentido y prolongarán la mentira hasta el final de la novela al responder a los lugareños que Oscar murió en un accidente de tráfico. Desaparece el amor, termina la pasión y todo vuelve a su orden primario y pactado: la obsesión por el trabajo y la certeza de que no son dos, sino una. Hay que decir que a partir de esta decisión final, renunciar a separarse, las hermanas Gamal rechazan la idea de ser algún día diferentes. Como dice el autor: «la una es la otra, y la otra lo niega algunas veces, desde luego en secreto, porque es muy molesto tener doble, /.../, pero la culpa es de ellas que al paso de los años pretenden imitarse más y más». Una historia, pues, de dualidades, pero, también, de la unión y lucha de los contrarios, «ese doble sentido que a lo mejor es uno».

Es una novela con ritmo, un texto que explora las diferentes variaciones del español que se habla en distintas regiones de México, en particular en el norte del país, de donde es el autor. Daniel Sada concede total importancia al ritmo, que consigue explorando las diferentes jergas, muy originales y chocantes para los españoles, pero muy cercanas y familiares para los mexicanos. Mediante esta inmersión en la riqueza lingüística, Sada consigue un estilo absolutamente nuevo e individualizador, más apropiado para el oído, en el que la ruptura de las normas sintácticas y de la puntuación, contribuyen a enriquecer la nueva narrativa latinoamericana. Novela de estructura impecable, descubre a un escritor que, como ha dicho Carlos Fuentes, «va a ser una revelación en los próximos años para los españoles y para la literatura mundial».

Milagros Sánchez Arnosi

Aún existen pueblos, de Garrido Palacios

Este es el título de un libro de Manuel Garrido Palacios. El libro es el resultado de la unión de varias virtudes del autor: inquietud de caminante; observación

atenta; estudioso del hombre, de su historia y vivencias; amor por la cultura popular; poeta de sensibilidad y curiosidad permanentes. Es por todo eso que no me extraña este libro como resultado de sumas de virtudes, inquietudes y talentos.

Ya antes y con la misma preocupación y amplitud, nos había dado otro libro singular, *Alosno, palabra cantada*. Fue libro de sabiduría y honduras en el canto de las tierras del Andévalo, allá en el Sur de España, pegado a Portugal y dentro del que fue reino de taifa de Niebla, hoy parte de la provincia de Huelva.

Con toda la preocupación por dejar reflejada la cultura singular, abierta y viva en nuestros pueblos, empieza, ahora, su caminar. Entra por Galicia y de Galicia, un pueblo de Lugo y a través de la realidad viva apuntalada por el mito y la leyenda, deja hablar a los sensibles, los que llevan con ellos toda la sabiduría popular acumulada siglo tras siglo. Ahí, en lo que se recuerda y airea, va el hilo forjador de presentes y su continuidad en el tiempo: la canción, el romance, la leyenda repetida y variada, la palabra que define situaciones y vivires.

Tiene Garrido Palacios una virtud que nunca he visto comentada y es la habilidad en la selección de almas sensibles capaces de acumular todo el peso del tiempo a través de lo oral o lo escrito. Canciones o palabras hechas continuidad e historia de un pueblo definido, en una región específica de España que al enlazarse y sumarse da como resultado belleza en la recuperación. Garrido Palacios que sabe todo esto y lo sabe bien porque carga lo mismito en su desasosiego, conoce la inquietud insistente de los sensibles que guardan y atesoran en sus recuerdos. Es por eso que anda, pulsa, se detiene, convive, deja hablar, insinúa, espera en la esperanza, inicia el fragmento para que lo completen, ve los ojos iluminados de los sensibles que hablan su lengua espiritual porque caminan hacia el mismo objetivo: mantener o recuperar la verdad guardada de los pueblos y de las almas que en ellos revolotean.

Mochila de caminante. Ahí está el eje del libro. Como el autor va en busca de la realidad que presiente, está siempre en tensiones para el hallazgo. Quiero decir que está predispuesto, como manera natural de su temperamento, al misterio, al logro repentino, al diamante y la mina milagrosa que se nos viene a los ojos. Podrá ser por la voz, la recuperación de rezos perdidos, de liturgia popular, de medicinas caseras, cuentos de aparecidos, conjuras, procesiones, refranes, cantos insinuados que el tiempo deshilacha y la insistencia recupera su totalidad en la variedad. Podrán ser cuentos de brujas, leyendas de la trashumancia y de arrieros, pregones metidos como almas vivas en el alma siempre sensible de los pueblos o versiones regionales de romances populares. Hermosas las variantes de romances y leyendas y la recuperación por parte del autor en visión totalizadora. Canciones de ciegos repetidas, variadas, diferentes, que dan la amplitud en la inocencia de seres inmersos en nuestra geografía nacional, seres que respiraron y vivieron con una historia sencilla pero intensa, con unos vivires y pálpitos definidos.

Garrido Palacios da, como subtítulo del libro, etnografía de lugares dispersos. Como español de alma dividida, norte y sur, puede sentir el pulso de los pueblos de Galicia, Asturias, León, Extremadura, Murcia, Andalucía. Y ahí está lo hermoso, canciones, poesía o dichos en la lengua del que habla. Poesía dos veces: por la natural de la esencia y por la de la lengua que expresa la esencia. Así la leyenda, mito y misterio se presentan, de repente, ante la tensión del que lee. Música e instrumentos que la airean: gaita, tambor, birimbao, pandereta; bailes aldeanos; noches de invierno alrededor del fuego; sencilleces en hechos y decires que se hacen entrañables; reuniones, adivinanzas, cuentos de misterios, carnavales, cante como historia o como ejemplo, costumbres campesinas, «curanza, cancioneros, artesanía», como diría el autor.

La riqueza de ese ir y venir del autor por el alma de nuestros pueblos nos pone, así, delante de un material de singular importancia. Por él, por ese material, podemos adentrarnos en su alma antigua y en la evolución forzada de ese alma. Riqueza que poco a poco se va diluyendo en la uniformidad de lo intrascendente o en el olvido y no sabría decir cuál de las dos realidades es la peor. Cultura popular que se deshilacha y queda, sólo, en aquellos seres sensibles que la guardan alma arriba y descansa en la memoria.

Garrido Palacios va marcando con su caminar el hilo de su preocupación. Veamos algunos pilares básicos que determinan la estructuración y el contenido del libro. Va derecho al hombre o mujer sensible que tiene en su gracia habladora y en su recuerdo la configuración de vidas

y moldes de la región, síntesis de un sentir y unos hechos guardados como oro en paño. La paciencia del autor para oír, recomponer, sugerir a su tiempo, aportar un hilo por donde la madeja se desenrolle. Visión abarcadora de un pálpito nacional que se fragmenta pueblo a pueblo, braña a braña, casa a casa del territorio español.

Un pilar básico en el libro será la fidelidad al transmitir lo que oye o le cuentan. Respeto casi sagrado por esos recuerdos que se dicen con el alma de puntillas. De ahí, de ese decir guardado parte, a mi manera de ver, la prosa del autor, seria, medular, cadenciosa, que al expresar esencias de hechos va como en un vaivén acariciador. Podríamos sumar más pilares básicos en el libro como por ejemplo los hombres y mujeres claves, sensibles, a los que busca. Se detiene en ellos y convive con ellos. Sabe, como estudioso, que está ante lo raro y lo extraño. De ahí, de ese filón, la riqueza del contenido.

La estructura se amolda a su caminar. Once partes o paradas, once pueblos en su obsesión y once sensibles en el contar, cantar o recordar. Tiene el libro una introducción corta, airosa y penetrante del autor, con una isla mítica del Tartesos real como fondo y principio y un prólogo serio y definidor del escritor mexicano Arturo Azuela. El estilo es pausado, como de escritor buscador de mitos y verdades, pues ambas singularidades se dan porque entran como partes de su preocupación. Prosa concisa, abarcadora, en vaivenes. La prosa va con la poesía, la canción, el refrán o el dicho que se recupera e intercala.

El libro está bellamente impreso por la Diputación Provincial de Salamanca. Pueblos de Salamanca entran en el sentir y pulsar del autor. De igual manera llega a pueblos de Cáceres, Asturias, Lugo, León, Murcia y Málaga. Entran también de Huelva porque Garrido Palacios tiende —y con razón— a comparar la sabiduría popular con la sabiduría acumulada en el cante del Alosno, pueblo especial de su Huelva natal.

Es este *Aún existen pueblos*, un libro importante para adentrarnos, alma arriba, en el alma dispersa, amorosa y dividida de nuestro gran pueblo. A la riqueza de contenido habrá que agregarle la de sabiduría por estudio o por intuición del autor que la complementa y enriquece. Libro serio de un escritor nacido para eso y ahí otra verdad sencilla y universal, por lo seria, para calar al autor: vocación cuidada y practicada. Por todos los ángulos que se le mire, libro singular y autor preparado y entregado a su misión. Y la misión es importante porque es nada menos que la de miramos como éramos para insinuar, quizá, cómo debiéramos de ser. ¿No estaremos mirando como nación hacia el lado que no es? Por lo pronto Garrido Palacios se adentra hacia lo nuestro y se aferra a su verdad esencial. Y es el caso que por temperamento y vocación también me quedo con la esencia de nuestra verdad nacional.

Odón Betanzos

Una modernidad con mayúsculas*

Para su análisis, Touraine descompone la modernidad en dos niveles: uno temporal, distinguiendo las etapas/períodos de la modernidad, y otro interno al cuerpo de la modernidad, definiendo sus elementos constitutivos (sujeto, razón, sistema, actor).

Estos dos planos luego se combinan, pues los distintos períodos históricos de la modernidad serán caracterizados

* *Touraine, Alain:* Crítica de la modernidad, *Temas de Hoy, Madrid, 1993 (primera edición francesa: 1992).*

por el modo en que se relacionan aquellos elementos constitutivos. Pero la trabazón de estos elementos no aparece como consecuencia de una interacción entre lo material y lo ideal, como resultante de una interinfluencia entre relaciones sociales y construcciones ideales, como un dato que lleva en sí las posibilidades y los límites que ideal y materialmente la época le ha colocado. Por el contrario, su combinación aparece más bien como fruto del modo en que la modernidad ha sido pensada en cada época, es decir, como resultado de la hegemonía de una determinada corriente de pensamiento. Las épocas de la modernidad quedan así determinadas desde lo ideal. Entonces, si el período moderno, como consecuencia de la hegemonía combinada de protestantismo y renacentismo, es el de la dualidad entre sujeto y sistema, la época modernista se caracterizará —dada la hegemonía del historicismo— por el triunfo del sistema sobre el sujeto y, por su parte, la época actual será la de una creciente aunque no total separación entre sistema y actores.

En este modo de abordar el análisis de la modernidad pueden observarse, al menos, dos costos.

Por una parte, la referencia a cada uno de los elementos constitutivos de la modernidad elegidos por Touraine se hace sólo en el plano de máxima abstracción. De esta manera, lo que al fin y al cabo se termina estudiando son las posibilidades de plasmación de un elemento (actor, sistema, sujeto, razón, todos ellos previamente definidos por el autor de modo extrasocial y extrahistórico) en función de las ideas dominantes de cada época, y no de qué modo las relaciones sociales y las ideas de cada período modelan de modo particular a los elementos constitutivos de la modernidad. Se acaba sabiendo que el Sujeto —tal como lo define de antemano Touraine— encontró más posibilidades de desarrollo en el Renacimiento que en la época historicista, siempre en función de las corrientes de pensamiento entonces hegemónicas. Pero lo que no se dice es qué sujeto —ahora con minúscula— construye el Renacimiento, cuál el historicismo y cuál el posmodernismo, entendidas estas etapas como conjunto de elementos ideales y materiales. No se acaba sabiendo en qué medida el paisaje material influyó en la construcción de cada elemento.

Al hablar de estos elementos en general, según los rasgos de una definición teórica abstracta, se pierde de vista frente a qué sujeto, es decir, ante qué problemática en torno al sujeto se enfrentó cada momento histórico. Desaparece el contenido específico que las relaciones sociales otorgan a cada elemento: sólo se habla de ellos con mayúscula, y así se diluye la plasmación histórico-social, su especificidad epocal. Porque, ¿a qué sujeto intentó responder el historicismo?, ¿su negación del sujeto era la negación del Sujeto —es decir, en cuanto tal— o de un sujeto particularmente conformado?

La referencia a las problemáticas específicas que cada época aborda, hereda e intenta resolver en la medida de sus propias característiscas, queda sustituida por la referencia a conceptos abstractos previamente definidos. Como si cada época —identificada por el autor únicamente con la corriente de pensamiento dominante— respondiera ante la misma problemática, reducida ésta además a la capacidad para dar cabida y desarrollo al Sujeto, al Actor, al Sistema y a la Razón. Como si estos fueran piezas fijas y ya conformadas que atravesaran la historia sin ser modeladas por ella.

Por otra parte, el segundo costo sería que, en tanto la relación entre los elementos constitutivos toma centralidad en el análisis, y sólo se hace referencia a cómo éstos fueron concebidos por las grandes corrientes de pensamiento hegemónicas, necesariamente acaba desapareciendo la naturaleza problemática de la propia modernidad, esto es, los debates y tensiones que en el interior del pensamiento moderno se dieron por la definición de sus elementos constitutivos. Porque el debate sobre el alcance de, por ejemplo, la razón no se da sólo ni principalmente entre pensamiento moderno y pensamiento antimoderno, sino en el interior del primero, desde Hume hasta Adorno. Lo mismo ocurre con el concepto de libertad, central de la modernidad: tal centralidad no es consecuencia de un consenso, sino de una preocupación común (por eso se puede hablar de un pensamiento moderno que engloba a todas las corrientes en disputa), la cual a la hora de la caracterización de cada elemento reviste la forma de polémica. Y en este terreno basta con referir sin más a la existencia de un Helvetius junto a la de un Kant.

Esta ausencia en el análisis del peso propio de las relaciones sociales en la configuración de un modo de pensar la modernidad reaparece hacia el final del trabajo de Touraine, a la hora de recorrer las posibilidades de reinvención que de la modernidad propone el autor. En efecto, se

presenta el problema de la reinvención de la modernidad antes como una cuestión de pura construcción intelectual (esto es, de una adecuada ubicación de las piezas indicadas —actor, sistema, razón, sujeto— para formar un conjunto que funcione), que de posibilidades y límites determinados por el paisaje de las relaciones sociales existentes. El síntoma de este enfoque no demora en aparecer en el discurso bajo esa forma de voluntarismo intelectual que es el énfasis en el «deber ser»: «*Hay que* reconstruir una representación general de la vida social y del ser humano para *fundar* una política y *hacer posible* la resistencia al desorden extremo del poder absoluto. Esa representación *sólo puede basarse* en la idea de que el sujeto nace y se desarrolla sobre las ruinas de un Ego objetivado (...)»[1].

El dinamismo interno que se predica como característico de la modernidad acaba siendo entendido, de este modo, en términos de formas (de pensamiento) que se suceden y al hacerlo cambian el paisaje social. La sucesión Renacimiento/Reforma —historicismo— posmodernismo, que abarca en Touraine la totalidad de la modernidad, ejemplifica lo dicho. Al construir sus elementos básicos de análisis (actor, sujeto, sistema, razón) sólo de modo abstracto (desprovistos de toda vinculación a relaciones sociales históricas y de toda discusión a la hora de construirlos), el dinamismo interno de la modernidad deviene antes sucesión diacrónica que tensión sincrónica (lucha de valores). El dinamismo, en tanto renovación interna, redefinición, aparece en el análisis de Touraine como una sucesión de etapas en la historia del pensamiento, con corrientes que se vuelven hegemónicas y otras que pierden importancia, fenómeno que no se explica más que de modo tautológico: si la época se caracteriza por la preminencia del sistema sobre el actor, entonces es el historicismo lo que se ha impuesto. La configuración de lo social- histórico es explicada por el pensamiento, en una doble reducción: por un lado, la unilateralidad mecánica de la influencia (de lo ideal sobre lo material); por otro, la no explicación, aún en el plano meramente ideal, del por qué de la hegemonía de una corriente sobre otra.

Queda de costado la pugna que dentro de cada época se da por la definición de los conceptos, la lucha de valores interior a la modernidad. El efecto de esta elusión es el otorgamiento de una imponente homogeneidad (sincrónica) a los conceptos de la modernidad. La modernidad se transforma en un sendero de dirección única, antes que en un cruce de caminos.

Y todo esto cuando probablemente el rasgo más interesante de la modernidad no sea su homogeneidad (que es una construcción analítica retrospectiva), sino el que se trata de una época ciertamente unida por determinados valores en tanto que problemas, pero a la vez desunida por la definición del contenido de aquéllos. Y esa lucha, en tanto valorativa, no se salda. Así, por ejemplo, en la lucha política. Las corrientes modernas lo son en tanto reconocen ciertos valores como ideales-límite a preservar, pero a su vez sus rasgos particulares se definen desde el instante en que intentan caracterizar de modo específico aquellos ideales-límite. Liberales y socialistas reconocen la libertad como un valor impostergable, pero ¿qué entiende cada uno por libertad? El orden político moderno quizá funcione gracias a esa indefinición del contenido de esos ideales-límite, que permite por un lado la unidad, el suelo común, y por otro la lucha, el dinamismo interno (sincrónico): en fin, el debate de la época sobre sí misma, hecho sin precedentes y por eso fundante de la idea de lo moderno.

No se trata de disgregar la noción de modernidad en sus pugnas internas, pero tampoco parece posible postular su unidad desoyéndolas, presentando la modernidad como un cuerpo de valores homogéneos y unívocos. Pues al fin por este camino se termina negando lo que se quería afirmar: la diferencia central entre modernidad y mundo medieval, el cual se caracterizaba por la unidad de lo social y lo político y por ser un orden soldado ideológicamente desde arriba.

Touraine nos habla de una Modernidad que sólo puede ser escrita con mayúsculas, pues en ella no sólo todo ocurre en el ámbito ideal (si es que éste es hallable en estado puro), sino también, dentro de él, en un plano de máxima abstracción, beneficiado además por la ausencia de tensiones y polémicas sincrónicas.

Javier Franzé

[1] *Touraine, A.:* Crítica de la modernidad, *Temas de Hoy, Madrid, 1993; p. 297. El subrayado me pertenece (J.F.).*

Byron y los victorianos*

Pocos son hoy los lectores de Lord Byron. Su obra, por lo general, concita escaso entusiasmo y ha quedado relegada a un segundo plano desde que el discurso modernista, recogiendo viejos argumentos críticos, la juzgara con su severidad habitual; en palabras de Eliot: «De Byron puede afirmarse (...) que no aportó nada a la lengua, ni descubrió nada en los sonidos, o desarrolló nada en el significado de las palabras individuales». Su lugar en el panteón romántico lo ocupan ahora Wordsworth, Blake y, en menor medida, Keats. A pesar de algún intento reciente y aislado por revalorizar el *Don Juan* desde una perspectiva postmoderna, la poesía de Byron se ha convertido para muchos en pieza de museo de la que poco o nada de valor puede aprenderse.

Lo que sí permanece de Byron es la leyenda biográfica, o la leyenda a secas, y su condición arquetípica de héroe romántico. Desde su exilio voluntario de Inglaterra en 1816, la vida y sucesos del barón Byron de Rochdale pasaron a formar parte del anecdotario nacional a una escala que no tenía precedentes en la historia reciente del país. Las escandalosas circunstancias que rodearon su divorcio, así como sus posteriores viajes por diversos países europeos, contribuyeron a forjar la imagen del Byron transgresor y maldito, de incierto futuro y misterioso pasado, perpetuamente insatisfecho consigo mismo y con el universo, que para la gran mayoría parecía esconderse tras la ficción de sus personajes. En esta identificación entre vida y obra parece haber residido el enorme éxito de su obra: enfrentado a los dilemas internos de sus personajes, el lector se hacía la ilusión de estar directamente en contacto con la mente del autor y, como consecuencia, creía leer en esa obra la expresión directa de sus sentimientos. La figura de Byron se convierte así en propiedad privada de su audiencia, ejemplo de un tipo de relación emisor/receptor que perdura, con especial fortuna, hasta nuestros días.

En el primer capítulo de los seis que componen su estudio, Andrew Elfenbein analiza las posibles causas de este fénomeno. En su estudio de *Childe Harold* y *The Corsair*, Elfenbein descubre en los monólogos respectivos de Harold y Conrad el uso de un vocabulario fuertemente abstracto e idealizado, en el que jamás se explicitan las causas de sus estados emocionales. El lenguaje crea así una ilusión de subjetividad: la dicción retórica, llena de generalidades y abstracciones, elude detenerse sobre las razones concretas del sufrimiento, y sugiere en cambio tal carga de sentimientos que se anulan aspectos específicos de la identidad individual: las emociones internas se explican en función de deseos generales e inalcanzables; lo concreto se disuelve en lo abstracto y el lector se queda solo ante el misterio de los personajes: de ahí a identificar el misterio de Harold y Conrad con el del propio Byron hay un paso, que la audiencia de la época dio gustosa; en especial, la audiencia femenina.

El resto del libro lo dedica Elfenbein a analizar, sin grandes ambiciones, la creación del mito Byron y su evolución en el contexto de la sociedad victoriana, refiriéndose en concreto a una serie de escritores que, de un modo u otro, establecieron en su trabajo creativo y crítico una relación dialéctica con la obra y vida del poeta. Es un análisis claro y conciso, de raíz marxista con ribetes de teoría postestructuralista, que más parecen una concesión a los tiempos que otra cosa. Es interesante, que no original, su consideración de Byron como una referencia cultural cuyo conocimiento y aprecio señalaba el ingreso en una determinada élite socioeconómica, al tiempo que su poesía se erigía

* Byron and the Victorians. *Andrew Elfenbein. Cambridge University Press, Cambridge, 1995, 285 páginas.*

para la gran mayoría en ideal literario; este proceso de vulgarización provocó la desconfianza de los *literati* de la época y su rechazo público del legado byroniano, identificado desde entonces con una audiencia semiiletrada.

En lo que se refiere a la influencia byroniana en Carlyle y Emily Brontë, el estudio de Elfenbein no ofrece mayores novedades, aunque sí matiza y precisa conceptos que se manejaban hasta ahora con cierta frivolidad. Tomando como base las estructuras del *Bildungsroman,* Carlyle traza en su novela *Sartor Resartus* la evolución intelectual de un héroe byroniano, Teufelsdröckh, que poco a poco abandona su tendencia al nihilismo y la autodestrucción hasta llegar a un estado final de madurez y armonía creativa que tiene su equivalencia simbólica en la figura de Goethe. Su novela se constituye así en una reescritura del héroe romántico, que además se presenta como incompleto o inmaduro: tomando como base la biografía de Moore, Carlyle relaciona la inmadurez de Byron con sus veleidades aristocráticas, lo que le lleva a crear en Teufeldröckh un personaje de extracción humilde y escasas posibilidades de ascenso social, rasgos biográficos que compartirá con el Heathcliff de *Cumbres borrascosas.* Pero éste, a diferencia de Teufeldröckh, lleva hasta sus últimas consecuencias la agresividad narcisista que le es propia. De este modo, Emily Brontë emplaza su crítica al héroe byroniano en un dominio ajeno al de Carlyle, *más allá* de Byron, al que rebasa en un movimiento de desmarque inédito entre sus contemporáneos. Evitando tanto el epigonismo romántico como el discurso crítico de *Sartor,* Emily Brontë se inhibe del debate estético e intelectual de la época, y concibe *Cumbres borrascosas* como una anomalía, un producto situado en los márgenes de la literatura victoriana.

Uno de los apartados más interesantes es el que concierne a la ambigüedad sexual de Byron, y el modo en que dicha ambigüedad fue percibida por escritores tan dispares como Disraeli, Bulwer Lytton o, años más tarde, Oscar Wilde. El caso de Wilde, en particular, es de gran complejidad, y sería absurdo resumirlo aquí: baste decir que, de acuerdo con Elfenbein y su análisis de *El retrato de Dorian Gray,* Wilde persiste en la presentación de un misterio que, emplazado ahora en el ámbito sexual, se revela vacío, insubstancial: el retrato de Dorian, con su énfasis en el deterioro físico, «traslada a un lugar fuera del ser lo que en Byron estaba dentro». La subjetividad es así tan sólo «un retrato cuya grotesca superficialidad crea nostalgia por un tiempo en que dicho ser tenía substancia».

Se echan de menos, en el comienzo del volumen, referencias al contexto artístico y literario en el que Byron alumbró su obra. No es justo, por ejemplo, olvidarse de la novela gótica y orientalista, de las que Byron roba personajes, situaciones, e incluso aspectos ideológicos, además de un público entrenado en el melodrama y la vulgarización sentimental. El caracter extremo de Manfred o Conrad debe tanto al Satán de Milton como a Ambrosio, el protagonista de *The Monk,* de Mathew Lewis, una de las novelas más famosas y polémicas de su época. Byron, como buen hijo de su tiempo, debe su fama tanto a su conocimiento de la literatura culta que le precede, como al de la literatura de género, en especial aquella nacida de los excesos sentimentales de finales del siglo XVIII. Byron no creó el héroe romántico: simplemente le dio nombre y rostro, identificándose de tal modo con su papel que actor y personaje se funden y hacen uno a ojos del público.

En resumen, nos hallamos ante una obra que se deja leer con agilidad y que resume, con una claridad poco común en ensayos de este calibre, cien años de historia literaria inglesa; fijar su atención en Byron le permite a Elfenbein discutir asuntos bien diversos: entre ellos, la influencia del mercado en la emisión y recepción de la obra literaria, la diversa percepción de la ambigüedad y los roles sexuales y, por último, siguiendo a Bloom, la consideración de la historia literaria como una cultura de palimpsesto en el que cada autor se define ante sus iguales, y busca en ellos el origen de su propia voz.

Jordi Doce

César Antonio Molina: *Para no ir a parte alguna*

En 1991 reunía César Antonio Molina su obra poética, precedida de un excelente prólogo de Angel Crespo, en el volumen *Las ruinas del mundo* (Antrhopos). El título con que agrupaba sus libros coincide con el de uno de los poemas más significativos de su nueva entrega, *Para no ir a parte alguna* (Valencia, Pre-Textos, 1994), lo que viene a demostrar la continuidad y solidez del personal y coherente universo lírico de este poeta.

Es la de César Antonio Molina una poesía concebida como una honda vivencia existencial, la del hombre actual sumergido en un ámbito despoblado de mitos y leyendas, en una estancia saqueada, donde el poeta, a la deriva, desde la incertidumbre sobre el ser y la materia, ha de suplantar con sus palabras el misterio del mundo e intentar hacer resonar, aunque sea en forma de ecos, las voces oraculares. Sólo lo que se nombra cobra presencia, sólo la palabra fija lo que se desvanece.

Hemos hablado de unitarismo en la concepción del mundo lírico de este autor, lo que es diferente de uniformidad. En sus poemas reaparecen una serie de temas, motivos, símbolos u obsesiones, como las denomina el propio poeta, pero no se trata de una obra que haya quedado anclada en la reiteración, sino que se ha ido enriqueciendo, consolidando y depurando hasta convertirse en un complejo universo configurado, a través de los diversos libros, a la manera de círculos concéntricos que en lugar de ensancharse hacia el exterior se hubiesen replegado hacia el punto central, el yo lírico, cuya presencia se hace más evidente a partir de *Derivas*, en un itinerario trazado por el poeta hacia el fondo de sí mismo.

Es el viaje uno de los ejes fundamentales en torno a los que se articula la poesía de César Antonio Molina. Bajo el epígrafe «¿Dónde termina el viaje?» recogía en *Las ruinas del mundo* sus dos primeros libros, *Épica y Proyecto preliminar para una arqueología de campo*, el último hasta ahora publicado, *Para no ir a parte alguna*, viene a ser una respuesta a esa pregunta: «Iremos a.../ siempre hay que ir a algún sitio/ aunque ya no estemos más que bajo una montaña de mármol».

Entre la acción y el estatismo, el pasado y el presente, el olvido y la memoria, lo perdido y lo que se anhela retener, mediante su rescate, casi imposible, de entre las ruinas y los signos de destrucción y muerte, oscilan los poemas de *Para no ir a parte alguna*. «Siempre hay que ir a alguna parte», el fluir de la existencia obliga a ese continuo deambular, pero al acabar el trayecto sólo habrá la certeza del vacío y de la nada: «Al final se hace el silencio./ La sábana se alza como tapete de ilusionista./ Y ya debajo del doble fondo/ sólo nada».

«Viajar es siempre huir/ errar delante de la sombra que avanza», se decía en *Derivas;* también ahora el poeta está presto para la huida: «Y en el denso silencio nocturno, el leve ruido de tijeras/ rasgando los cordajes de trampas para huir». Pero la sombra ha ido avanzando, es inútil salir al encuentro del mito que ya no existe («En Eubea no encontraron ya la nave votiva de Agamenón/ con la inscripción mutilada./ En Corcina no encontraron ya la nave votiva de mármol/ en la que Ulises navegó») y más inútil lamentarse por su ausencia cuando la misma incertidumbre se cierne sobre nuestra propia existencia («Nos lamentamos de aquella zozobra/ sin saber que ésta era nuestra propia pena./ Nos lamentamos por quienes no estaban/ siendo ésta nuestra propia ausencia./ El sol se pone como herida que vuelve a sangrar./ Sobre el océano que nunca envejece/ pasamos como quienes no existieron»). Incluso el mundo de la

infancia es sólo un resto en los sótanos de la memoria («Quizá sólo queden escombros y ortigas/ ruinas donde se escondan los niños que ya fueron./ Los tranvías, con sus pértigas centelleantes,/ no saldrán más que de los sótanos, de los patios traseros de nuestra memoria»). Todos los espacios sagrados del poeta (el mito, la niñez, la naturaleza) no son ahora otra cosa que ámbitos de ruina y desolación: «Elevados álamos y estériles sauces./ El sagrado laurel marchito./ Las fuentes secadas para siempre/ y enmudecido el murmullo del agua./ El espacio bellamente construido derrumbado./ Vuelan las sentencias como hojas muertas./ Cuervos y cornejas se posan sobre las estatuas/ bañadas en el frío sudor./ Sólo el vacío encuentran sus picos». Del olvido y la memoria de lo perdido o nunca encontrado surge un melancólico tono elegíaco, y como una extensa elegía ha de entenderse *Para no ir a parte alguna*.

«Siempre hay que ir a algún lugar», pero los paisajes se sumergen en sí mismos y los espacios se vacían o, lo que es lo mismo, se llenan de ausencias. Y aquí reside una de las claves de la atmósfera de profunda y desoladora belleza que brota de los poemas, en la capacidad de César Antonio Molina para crear a través del discurso poético el ámbito de la representación de la ausencia. Dentro de esa poesía de espacios que es la del autor, la palabra construye en este libro el de lo que se ha perdido o no existe. El viaje se convierte en movimiento circular, en eterno retorno del mundo, de los ciclos vitales y de la propia existencia, un retorno que implica destrucción y muerte. Las ruinas del mundo, «apilándose como trastos de un viejo *atrezzo*», no mueren, dice el poeta, «van reapareciendo de nuevo, vírgenes, cada ciertos diluvios», «van desenterrándose distintas cada ciertos incendios», pero siempre como ruinas condenadas al silencio y al olvido.

Del tema del retorno parte la densa dimensión simbólica de algunos de los motivos reiterados a lo largo de los poemas, como la piedra, el mar o la lluvia. La piedra, con variantes como mármol, obsidiana, estatua, bóveda o lápida, sugiere la unión con la tierra, lo que permanece, sometido sólo a una lenta destrucción, que no es muchas veces más que su transformación en ruina, por lo que, en su estatismo, se asimila a la muerte; mientras que el mar, uno de los símbolos más representativos de la cosmovisión del autor, por la relación a la vez metafísica, existencial y emocional que con él establece, remite a lo que es a un tiempo presencia y ausencia, movimiento y quietud, origen y fin de la vida y ámbito del viaje existencial («Sobre el océano que nunca envejece/ pasamos como quienes nunca existieron»). Si el mar actúa como vínculo entre lo terrestre, el abismo y la altura, la lluvia aparece como elemento purificador, diluvio destructor del que resurgen las ruinas del mundo. Pero tras ellas lo que se sigue ocultando, en definitiva, son los signos del vacío: «Y al despertar el mundo era tal cual era:/ una cortina de agua impidiendo el horizonte./ Y al despertar ya nada fue/ pues lo que fue nunca había sido».

«Siempre hay que ir a alguna parte», aunque lo que se perciba sólo sea el extrañamiento y la incertidumbre, el panorama de un lugar de restos, contemplado con melancólica serenidad. El impulso hacia la huida persiste. Se rasgan entonces los cordajes de las trampas, para discurrir por ámbitos oníricos, más frecuentes en este libro que en obras anteriores de César Antonio Molina. El breve dato realista o el apunte biográfico cobran una dimensión trascendente. Tras una camarera se oculta la presencia de la Muerte, la Fuente del Berro se convierte en espectral recinto donde se produce una especie de descenso a los infiernos, o el dorado camino de la mañana se abre hacia un espacio iniciático que concluye con una inquietante visión: «Alrededor de las puertas enmohecidas suplica una sombra/ mientras de las costas de los varios mundos/ viene ya la caballería como una inmensa ola».

Si a través de lo onírico se penetra en el mundo del abismo, también el sueño conduce al estatismo de la materia, desde el que se proyecta una posible ascensión liberadora hacia la quietud, de resonancias platónicas, momentáneamente presentida cuando espacio y tiempo se disuelven en el tránsito fugaz, instante en que se captan «sólo la música de los elementos,/ entre placas estelares y remotos soplos de tierra,/ el *travelling* indefinido de lo mineral»; se borran las huellas

del olvido y la memoria y se aquietan los sentimientos, con una sensación de invisibilidad y transparencia: «Soy un cuerpo celeste antes y después/ de cualquier instante final./ Y el final pudo incluso ya haber sido».

En ese deambular entre presencias y ausencias, el olvido y la memoria, la emoción, aunque velada, intensa, el sueño y la ansiada ascensión hacia la altura y la quietud, el yo se dispersa, se escinden el ser y la materia. El discurso, como señalaba Angel Crespo al hablar de la poesía del autor, adopta la forma de una escritura ideográfica. La sugerente red de sensaciones, sorprendentes imágenes y símbolos que compone el libro se plasma por medio del verso libre y de una sintaxis abrupta en la que predomina la yuxtaposición; la eliminación de nexos así como las reiteraciones anafóricas son la expresión de una realidad que se observa, desde el melancólico tono elegíaco a que nos hemos referido, como fragmentaria y cíclica.

Las ruinas, los restos, las ausencias, las fugaces percepciones y vivencias «se abren en la oscuridad de la materia/ como verdaderas miradas de ojos ciegos», como partes de una realidad fragmentada, pero presentida como totalizadora, aunque su captación unitaria se escapa por los límites de nuestra percepción. «¿Parto o retorno como un eterno reemplazante?», se pregunta el poeta en el texto que cierra el libro, «La última noche de la quietud», y la respuesta está en los versos finales, cuando se produce la inmersión en un mar primigenio, origen y fin de la vida, donde desaparecer para poder resurgir, mientras todo alrededor, incluso la palabra, está poblado por la incertidumbre: «Y en este océano donde aprieto con pasión la ola contra mi pecho/ más ligero que el corcho, más ligero que la espuma,/ me sumerjo para poder resurgir/ mientras todas estas palabras hacen agua». Sin embargo, permanece para el lector la atmósfera de inquietante belleza que las palabras de César Antonio Molina han creado en *Para no ir a parte alguna*.

Gloria Rey Faraldos

Como la vida misma*

Cuando me tocó presentar esta novela en la ciudad que le sirve de marco, Córdoba, dije que iba a escocer. Y añadí que importaba poco porque las generaciones pasan y Córdoba queda, aunque en este caso encuadernada y en su caricatura: en *Galilea*, título de este libro, un desconsuelo que es belleza porque la belleza puede ser muy triste y más luminosa todavía. Pero supongo que no es lo mismo pasar por Córdoba deslumbrado por su hermosura que vivir con ella, atado a sus vicisitudes de uno y otro signo. Goethe decía que puede cansar incluso una sucesión de días bellos, y, en ocasiones, dentro del paraíso se encuentra la serpiente. Lo digo porque esta novela que comentamos es autobiográfica en lo que un texto literario puede serlo: con los añadidos que pone la imaginación y la subordinación necesaria a la trama argumental. *Galilea*, así, no sólo es una mujer, sino más en el fondo una ciudad de la que se está enamorado y se entrega sin hacerlo del todo o con sus contradicciones.

En una primera lectura ésta es la historia de un amor secreto que basta con que lo sea prohibido para que resulte más apasionante y quien lo experimenta lo considere más necesario. Pero junto a la historia de amor en sí fluye la intrahistoria de una sociedad que va a lo suyo y a lo del prójimo cuando lo del prójimo privado debiera corresponderle sólo a éste. Si en la vida tiene que ser así, o lo es de hecho, en la literatura no puede ser de otra manera. Y alrededor de la vertebración de

* Galilea. *Antonio Rodríguez Jiménez. Grupo Libro 88. Madrid, 1994.*

un monólogo interior amoroso, Rodríguez Jiménez construye con óptica deformada el conjunto de la convivencia donde quedan reunidos los sindicatos del chismorreo, de la miseria moral, de la poesía en contubernio de celos, amores y odios, etcétera. Por eso dije que la novela iba a escocer, y que a muchos no les iba a gustar en su contenido acusatorio. El papel de crítico también es molesto. Pero la obligación hay que asumirla y Rodríguez Jiménez sabía, como el griego, que Dios lo puso sobre la ciudad como el tábano sobre el caballo: para que no se duerma ni amodorre. Hay que pagar, y todos pagamos un poco al hacer la crítica de lo que se ama.

No conozco los ambientes internos de simpatías personales o envidias de ese orden que puedan darse en Córdoba, pero es muy posible que no haya peor sociedad que esa a la que llaman *buena*. Tiene, obviamente, sus ventajas, y una de ellas es que en su seno se cría la cultura. Rodríguez Jiménez, que es poeta, sabe con Novalis que la pérdida del sentimiento de la comunidad es la muerte, y ha establecido ese paralelismo de acompañamiento para que el amor, meollo de su novela, perviva. Stendhal describiría esa coexistencia obligada de lo íntimo y lo público que invade al hombre, la paradoja: «Para el goce de los íntimos afectos y del amor, se precisa la soledad. Mas para triunfar, es menester prodigarse mucho en el mundo». Ramón, Moncho, el protagonista principal de esta novela que narra sus avatares en primera persona, es así: un poeta que ama la belleza de lo privado y tiene que echarse a la calle en su profesión de periodista ligando a lo esencial y estable lo contingente y lo pasajero. Al fin y al cabo, una mitad nuestra tenemos que comprarla en el mercado todos los días. Una mitad que incluye un cuarto de impureza. En efecto, *Galilea* es una novela de amor que, a modo de retrato descarnado, describe el universo localista de una ciudad del sur al principio de los años noventa. Incluye la correspondiente galería de personajes caricaturizados. Pero en esta novela, y por fortuna, lo que hay es un río que arrastra a su autor despersonalizándolo aunque los lectores lo hagan responsable de lo que en ella se dice. Culpable, responsable o no, ahí va esa virtud, sin la cual esta novela no pasaría de una confesión de persona atribulada. La avala además la buena escritura y la seducción que ejerce sobre el lector para que no abandone sus páginas. Y aunque hay alguna historia lateral a manera de *aventis* marsetiano, no resulta disgregadora, sino que actúa en papel de afluente enriquecedor con respecto al río.

Un río en el que no podía faltar su caudal de filosofía tratándose, como se trata, de la novela de un cordobés. El amor, pues, visto a la manera de Hölderlin: «Los ángeles le llaman cielo; los demonios, infierno; los hombres, Amor». Y su antítesis, la razón, el equilibrio o el sistema, desde la que emergen la convención y la conveniencia trufadas por el descontento existencial con una vida que va inexorablemente desde el vacío a la nada. Rodríguez Jiménez se sirve, lo que narrativamente hablando es muy lícito, de sus teorías más o menos conocidas a través de sus artículos para aplicárselas a sus personajes, de manera especial al estelar, Moncho. Y así podemos recibir una teoría, tal vez exagerada, de su concepción poética al margen de todo clonismo: «Si un poema irradia sosiego —nos dice— es porque el poeta ha muerto. Está muerto aunque lo veamos caminar. Maneja el verso como un oficinista maneja el ordenador... Lo original ha perdido muchos enteros en la bolsa de los valores estéticos, porque vivimos tiempos de plagio». Antes ha hablado de Abelardo Baena. Baste esta muestra. Pero si habla de lo que ya ha experimentado o ha sometido a su reflexión previamente e incluso se ha manifestado de manera pública, lo importante es que abunda en esa línea de pensamiento con naturalidad, sin que sea violentada por ningún *ex-cursus* la corriente narrativa. No siempre, por supuesto, sigue el contenido en la orientación de su estética pública o publicada. Rodríguez Jiménez sabe plegarse en cada momento a la exigencia que el arquetipo narrativo demanda desde su complejidad. En su explayamiento relativo al carácter de duro seductor que quiere otorgarle a su personaje, por otro lado secuela de un evidente complejo, dice: «Sufría tremendos desengaños que combatía enamorando a otras y tratándolas con tiranía y sin piedad. Conquista, seducción, gozo y desdén; una combinación diabólica que hace sufrir a mucha gente».

Por más que lo intente no logro ver tan perverso a Antonio Rodríguez Jiménez, quien, si ha devenido en diablo, no olvida su etapa de ángel. Porque de lo que se

trata, y consigue, es otra cosa: establecer el contraste y el equilibrio adecuado entre relato y reflexión.

Esta novela, breve en páginas, ancha en intensidad, si escuece, hace más rico a quien la lee. Y lo que es más importante: dota de autoconocimiento, o de conocimiento sobre sí mismos, a quienes se quieren ver reflejados en ella. Rodríguez Jiménez es un artista, no un maledicente. Pero, por si acaso, leemos a Wilde: «La maledícencia es una costumbre monstruosa que tiene la gente de decir, detrás de uno, lo que es absolutamente cierto».

Antonio Hernández

Textos marginados novohispanos*

En 1992 apareció el *Catálogo de Textos Marginados Novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX. Archivo general de la Nación (México)*, con el marchamo editorial de prestigiosas instituciones como el Archivo General, El Colegio de México y la UNAM, y bajo la coordinación de María Agueda Méndez, ayudada por un nutrido equipo de colaboradores y becarios. Se trata de uno de esos trabajos colectivos que abruman por su resultado: las más de dos mil quinientas fichas principales (que se despliegan en otras mil quinientas más en el caso de cancioneros, túmulos etc.) significan un buceo paciente e incansable en legajos inquisitoriales, que acaban siendo un dato —más de cuatro mil datos— para que los historiadores del pensamiento se vuelquen en unas líneas de revisión, hoy imprescindibles, sobre los documentos catalogados y sobre las perspectivas múltiples que un trabajo de tal envergadura acabará entregándonos.

La nota que escribo tiene por estas razones un sentido más de saludo a un catálogo que desconocía hasta ahora, que de valoración final del mismo. Sólo una práctica responsable sobre un conjunto tan amplio de indicaciones, podrá devolver el material a su carácter de instrumento necesario para afrontar a partir de aquí cualquier visión sobre la literatura de un siglo que historiográficamente, en Nueva España, tendió a no tener literatura. Y más allá de la literatura, en la perspectiva de la marginalidad del texto que ha estructurado la investigación, el material nos devuelve una y otra vez la lucha incansable por la expresión, a veces del pensamiento, a veces del sentimiento, a veces simplemente de la procacidad que México vivió en el siglo XVIII y parte del XIX.

El catálogo se inscribe en una antigua tradición bibliográfica mexicana, que tuvo los nombres señeros de José Toribio Medina y Joaquín García Icazbalceta a comienzos de nuestro siglo, y que continuó después con la actividad de Edmundo O'Gorman o de nuestro Agustín Millares Carlo, por citar sólo algunos nombres principales. El trabajo colectivo de ahora tiende a una restitución consciente y guiada de un espacio de textualidad colonial, y aquí quiero llamar la atención sobre los adjetivos utilizados, los de «consciente y guiada», en relación a otras alternativas bibliográficas.

Cualquier investigador que intente conseguir algo, desde luego no cayendo en la tentación de descubrir mediterráneos o atlánticos a estas alturas, sabe la importancia que tienen determinadas bases de datos, y estoy pensando en algunas bibliográficas de los

* *María Agueda Méndez et al.*, Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición, siglos XVIII y XIX. Archivo General de la Nación (México), *México, Archivo General de la Nación, El Colegio de México, UNAM, 1992, 792 págs.*

Estados Unidos. Pero el mismo investigador sabrá también que, en un catálogo como el que comento, está sobre todo no sólo la ordenación informática, sino la lectura y síntesis de un documento en una ficha, lo que plantea un nivel previo de investigación que viene determinado —el concepto global de marginalidad del texto— por los parámetros de clasificación asumidos, que en un primer nivel fueron: «poemas, textos dramáticos, textos narrativos, textos retóricos y textos mágicos», abriéndose esta clasificación a otras temáticas que se desarrollan así: «Dentro de la primera clasificación se incluían poemas amorosos, heroicos, didácticos, descriptivos, alegóricos, burlescos, satíricos y obscenos. En la segunda tenían cabida autos, coloquios églogas, loas, entremeses, pasos, bailes, farsas, jácaras, mojigangas, pastorelas, comedias, tragedias y diálogos (sólo de ficción intencional). En la tercera, relatos de ficción intencional, de intención histórica (crónicas, diarios, relatos de viajes) y de intención hagiográfica (milagros, apariciones, posesiones, ejemplos y exvotos). Formaban parte de la cuarta, disertaciones, discursos y sermones; y de la quinta conjuros, hechizos, ensalmos, evocaciones, textos demonológicos y adivinatorios».

Varias modificaciones de esta primera propuesta clasificatoria, partiendo de una estructura inicial de división en prosa y verso, no hacen otra cosa que mejorar la actividad de los lectores de los documentos que, en cualquier caso, acaban entregándonos una primera estructura reflexiva sobre el texto marginal en Nueva España. La ficha final es resultado de una práctica catalográfica original, en la que los criterios archivísticos se aúnan a criterios textuales que acaban entregándonos un conjunto de información sintética como autor (en el caso de los eclesiásticos se especifica la Orden a la que pertenecían), título, género, índole del contenido, primer verso —en su caso— del primer texto poético, lugar en el que fue escrito o requisado y fecha. Sigue el rubro «características» en el que se incluye si es manuscrito o impreso, la mano del amanuense, si el texto presenta enmiendas, si tiene algún fragmento en otra lengua que no sea la española, si está apostillado, de cuántas hojas o páginas consta, si presenta más de una numeración, si tiene algún tipo de deterioro, si está mal encuadernado y la medida de los folios. Se consigna el legajo en el cual está incluido, así como el lugar y el año del proceso o denuncia». Junto a su localización precisa, o el primer verso en caso de obras poéticas, el catálogo se completa con eficaces índices (autores, bíblico y hagiográfico, lugares, obras mencionadas, onomástico y de primeros versos —alfabético y por el orden de las fichas—).

Como la coordinadora relata en su prólogo, la misma amplitud con que se asume el concepto de lo literario fue una necesidad operativa que no ha hecho otra cosa que redundar valiosamente en el resultado final: la línea central de selección fue determinada por recoger «no sólo las estructuras formales o las índoles de contenido de los textos en sí, sino la *intención que conllevaba* la institución eclesiástico-estatal que los había requisado». Contra una estrecha visión de lo literario, adquieren importancia textos mágicos, o censuras de obras, o dictámenes sobre ideas heréticas en las que los folios indicados en las fichas adquieren luego el valor sobresaliente, y buscado, de texto de cultura. Y en este sentido último es donde nuevamente habrá que incidir para valorar su virtualidad instrumental.

El siglo XVIII y los primeros años del XIX tienen una todavía indecisa historiografía en el campo novohispano. La gestación de la independencia permite tesis que aventuraban un peso decidido de las ideas ilustradas; o posiciones contrarias como las de François López, por ejemplo, quien hablaba de la «tardía y débil Ilustración hispanoamericana», que se gestaría tímidamente entre 1770 y 1800 y que desde luego no tendría una relación causal con el fenómeno de la independencia («Ilustración e independencia hispanoamericana», *Homenaje a Noël Salomon*, Barcelona, 1979). Un catálogo no puede resolver un debate. pero puede ser un instrumento que nos permita adentrarnos en la crisis manifiesta de ideas que estaba operándose desde comienzos de siglo, en la persecución implacable de las formas de marginalidad religiosa y social, y abrumadoramente, ya en las fechas que cita López, en la búsqueda y persecución implacable de enciclopedias, textos de Voltaire —en 1778 aparece la primera calificación negativa del *Zadig*— o de Rousseau, o de ilustrados españoles curiosamente también sospechosos como Juan Pablo

Forner, quien después del expediente sale sin censura en 1790.

Pienso que los datos, a partir de lo indicado por el catálogo y por las fuentes que abre éste, pueden ser abrumadores en el futuro y pueden llevarnos a la línea última de indagación que propone su coordinadora: «Explicar y comprender los mecanismos furtivos y por ende sustanciales de un siglo de movimiento y fundación cuna de reformas tan decisivas para el mundo entero, es tarea que permite un trabajo catalográfico como éste que, en el caso de México, casi cabría decir que era aún más obligatorio y necesario. Efectivamente, a partir de las reformas de la Ilustración —y sin menos cabo de lo que se dio entre los principios fundadores del siglo XVI respecto de la conciencia criolla y prenacional—, es cuando se fragua el espíritu que desembocará en las esperanzas de los forjadores de la Independencia mexicana. Sin el estudio de los textos marginados de los siglos XVIII y XIX, así como del atento análisis político y literario, no cabe un entendimiento cabal y fino del armazón ideológico que fue la base del México moderno. La obra que sigue permite comprenderlo o, mejor dicho, permite empezar a abarcarlo con las garantías científicas tan necesarias a fines del siglo XX» .

Ojalá sea ésta en última instancia la utilidad del material que comento, anticipo de trabajos similares e inmediatos de la misma coordinadora y su equipo sobre el siglo XVII y, ojalá, también en un futuro próximo, sobre el XVI. Aunque, en cualquier caso, lo que significa el material publicado es ya el ser una guía imprescindible para ponernos delante la amplia creación del pensamiento marginal dieciochesco, confrontado con el poder político y la Iglesia. El edificio de la Inquisición de la Plaza de Santo Domingo de Ciudad de México es todavía el testimonio severo y mudo de aquella lucha entre la voluntad de expresión y la decisión de enviar al fuego de la marginalidad, que era otra forma anticipada de infierno, unos textos que los legajos inquisitoriales —en su pecado está también su penitencia— hoy nos siguen poniendo delante.

José Carlos Rovira

La lección de Derek Walcott

¿Cómo es posible todavía escribir poesía? ¿Cómo es posible, hoy, leerla? Para las sociedades occidentales, la poesía es, ahora, un género deficitario o excesivo. Aún no lo es en otros ámbitos geográficos y culturales. Al menos no en América: hace pocos años, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal publicó *Canto Cósmico*, un poema de unos quince mil versos que ha sido comparado, por su tema y extensión, con el *Rerum Natura*, de Lucrecio; en 1990, Derek Walcott publica el admirable *Omeros*, un poema de aproximadamente ocho mil versos, es decir, algo comparable con los poemas homéricos, con la *Eneida* o la *Divina Comedia*.

La concesión en 1992 del premio Nobel de Literatura a Derek Walcott, posiblemente libró al mundo de habla hispana de una grave omisión: puede suponerse que sin ese premio difícilmente se hubiera traducido y publicado *Omeros*, y Derek Walcott habría permanecido para los lectores de lengua castellana como un poeta al que se conoce incipientemente a través de una breve antología, o un nombre remoto como la isla en que él nació.

De Walcott se han publicado en castellano tres libros: *Islas*, una estupenda antología bilingüe editada por La Veleta en 1993, que incluye, con excepciones anotadas en la misma edición, poemas publicados por Walcott entre 1962 y 1987; *Testamento de Arkansas*, publicado en versión castellana por Visor en 1994, y *Omeros*, edición bilingüe de Anagrama, de 1994.

La obra de Walcott es, en varios sentidos, aleccionadora. Afianzado en lo clásico, formalmente inmerso en la tradición de la poesía inglesa, Walcott es al mismo tiempo un poeta profundamente antillano, americano; su voz puede

ser oída y apropiada por el continente entero. Es, al mismo tiempo, un poeta moderno y personal. Si bien en su obra hay referencias a autores grecolatinos y procedimientos que recuerdan a Shakespeare o Auden, no puede reconocerse en su obra ninguna influencia literaria directa. Como dice Joseph Brodsky, Walcott «se sostiene por su propio pie, y en gran forma». Por otro lado —y quizás esto, pese a todo, resulte más aleccionador— Walcott ha conseguido hacer una poesía de gran calidad con material que antes se llamó de «literatura social» o «de compromiso», frecuentemente rehuida por la poesía europea y norteamericana después de la generación de la segunda postguerra.

El compromiso de Walcott es evidente, pero no se parece a ninguno. No es el de Milosz o Herbert, por ejemplo, marcado por reflexiones que enfrentan problemas específicamente políticos, históricos y generales de la civilización a que pertenecen; ni el de una parte importante de la moderna poesía latinoamericana, caracterizada por el lenguaje directo, la antirretórica, la iconoclastia; ni la integración del mundo histórico y personal buscado por cierta poesía inglesa. Sin pertenecer a ninguna de estas tradiciones, Walcott parece, sin embargo, entroncar con todas ellas. Su obra se instaura en lo histórico mediante la elaboración poética de lo cotidiano, o más bien mediante la presentación de lo poético cotidiano. Tanto en *Testamento de Arkansas* como en *Omeros* lo culto, fundido con lo popular, pleno de imaginación e ironía, pierde su carácter impositivo, discriminatorio y paradigmático. Y lo popular, aprehendido y expresado en su espontaneidad y pureza, pero también en la verdad de sus implicaciones, se vuelve crítico y universal. Así, el compromiso de Walcott se vuelve más que eso: no solo adhesión, sino inteligente, amorosa reconstrucción verbal de un mundo colectivo sentido como propio, solidaridad y amor a una raza y un pueblo, repudio y enjuiciamiento hacia quienes los subyugan.

Testamento de Arkansas

Testamento de Arkansas es un buen ejemplo de lo que estamos diciendo. Que la poesía es intraducible es algo que todos estamos dispuestos a aceptar. La traslación de un original recupera sólo una parte del conjunto sintáctico, semántico, fonético y gráfico que configura la constelación de sentidos que es un poema. Sin embargo, aun en las traducciones la gran poesía puede ser entrevista e incluso —tal vez no sea exagerado decirlo— vivida, como aventura de descubrimiento, compromiso o liberación, como lo que puede ser la experiencia poética. Es lo que ocurre con la edición española de este libro.

La edición original de *Testamento de Arkansas* es de 1987. El libro se divide en dos secciones: 1) Aquí; y, 2) En otra parte. El «aquí» poético es la isla natal de Walcott, Santa Lucía, en el Caribe. Allí vemos al hablante lírico, quizás el propio Walcott, intentando hablar a su pueblo, reencontrándose nostálgicamente con el mar, las tabernas, el ron blanco, el árbol de la fruta de pan de la infancia; mirlos, árboles y cordilleras; cangrejos y caracolas; pescadores negros, tristes y dulces; mujeres negras, bellas, haciendo el coro a las canciones de Bob Marley: todo un universo. Un lirismo conmovido y conmovedor, que arrastra al lector a rendirse ante la poesía de ese mundo, y busca postular ante él, sin demagogia, una comunidad mutuamente merecida, algo que exceda la estrategia tan común de sentirse tranquilo por asumir la solidaridad como valor en boga. Walcott no reparte indulgencias: «El crimen más oscuro es hacer de la conciencia una profesión», dice, para intranquilizar a los buenos espíritus. Hay aquí, además, en el hablante, una conciencia de culpa, por no compartir el destino colectivo. En «Luz del Mundo», uno de los poemas más emotivos, confiesa: «y yo les había abandonado, lo supe allí, / sentado en el autobús, en la media luz tranquila como el mar les había dejado su tierra,/sus peleas de ron blanco y sus sacos de carbón,/su odio a los capataces, a toda autoridad». Y después, en el mismo poema: «me embargaba un gran amor capaz de hacerme romper en llanto... temía ponerme a sollozar de repente / en el transporte público con Bob Marley sonando les había abandonado,/les había dejado en la tierra, les dejé para que cantaran/las canciones de Marley sobre una tristeza real como el olor/de la lluvia sobre el suelo seco... y el autobús resultaba acogedor gracias a su amabilidad,/ su cortesía, y sus educadas despedidas.»

En la segunda parte resaltan la «Oración de alabanza a W. H. Auden», «En otra parte», «Farolas de Invierno», «Elegías de Verano», «Un Cuarteto de Propercio» y «Testamento de Arkansas», el poema que da título al libro.

Aquí Walcott, sin renunciar al lirismo, es más frontal y penetrante en la crítica y la autocrítica, como en «En otra parte» y «Testamento de Arkansas», sentidos e implacables poemas contra la violencia en el mundo y el discrimen racial en el sur de Estados Unidos.

Al final del libro, el compromiso queda reiterado. En «Un Cuarteto de Propercio», ambientado en Italia, el hablante dice a su amada: «ni siquiera por ti puede cambiar su lugar tu Propercio,/no podría tener lo mejor de dos mundos a costa de aquéllos / que sólo tienen un Tercero; mis góndolas son canoas». Y en el último poema del libro: «Este, Señor, es mi oficio, / mi Testamento de Arkansas... sobre mi cuello / caen cabellos mientras escribo esto / en días más cortos, días más oscuros, / con más odios, más ira racial».

Omeros: la lección de Walcott

En *Omeros*, el hasta ahora último y más importante libro de Walcott, la intención, expresada ya en el título, se confirma a lo largo del texto. Se trata, en cierto sentido, de un diálogo franco y amistoso con el cantor griego. Con paralelismos y alusiones constantes y nunca gratuitos a la *Iliada* y la *Odisea*, Walcott construye un largo poema en homenaje a una raza y un oficio, un mar y dos continentes. Los protagonistas del libro son negros, viven de la pesca, en Castries, la capital de la isla de Santa Lucía. La historia es sencilla: Héctor y Aquiles, pescadores, se disputan el amor de Helena, una nativa fascinante, inasible e inconsecuente como todas las helenas: alba fugaz: crepúsculo. Héctor se queda con ella, abandona la pesca, cambia su canoa por una camioneta y muere en accidente. Aquiles, sin decidirlo, guiado por una golondrina emprende un viaje a Africa en busca de «su nombre y su alma»; allí encontrará a su padre, que es el propio Aquiles con su nombre de origen, Afolabe, un principio de identidad en medio de la pérdida de la memoria histórica. Otro personaje, el Mayor Plunkett, blanco, excombatiente, escribe la historia de la isla, que en otro tiempo se llamó como su criada, Helena, a cuyos encantos también ha sucumbido. El narrador del poema, el propio Walcott, ha regresado a visitar a su madre y se deja envolver por la realidad y los recuerdos de la isla, dialoga con su madre y su padre muerto, en dos de los momentos más conmovedores del libro.

Sin embargo, la sencillez de la anécdota no debe hacernos pensar que se trata de una obra simple, menor. Al contrario, se trata de uno de esos libros que Roland Barthes llamó, refiriéndose a las grandes novelas del siglo XIX, «obras galácticas», que contienen todo un universo por explorar. A lo largo del poema aparecen, como en la obra anterior de Walcott, la sencillez y la magia de la vida cotidiana de Castries, amenazada por los nuevos tiempos; la ternura y pureza de su gente; el significado del mar para esas vidas; la humillante, desequilibrante penetración de otros mundos, otras culturas; el recuerdo de los antiguos imperios: Portugal, España, Inglaterra; el cruento proceso de extinción de los indios de Norteamérica; los planes de «progreso» de los blancos para la isla, el turismo y la pesca a gran escala y sus derivados.

«La aflicción es uno de los temas de este libro», se lee en uno de los versos iniciales. En verdad, le ha marcado el tono. Como en *Testamento de Arkansas*, el narrador, que vive en un mundo que no es el suyo, entre «los negros rascacielos de Boston», se reprocha el abandono de la isla y sus habitantes, «la hipocrecía de amarlos desde hoteles», la impotencia y el orgullo del arte: «la nostalgia de la historia». Sin embargo, él encuentra su tarea —el intento imposible de redimir a su pueblo en el poema— en la voz de su padre y en el ejemplo y la sabiduría de Homero: «El amor es bueno, pero el amor de tu pueblo es/ más grande...», enseña Homero, con cuyo busto dialoga la voz de Walcott, que narra en el poema.

Pero el intento de Walcott no es el mismo de Homero. La Ilíada canta la cólera del valeroso Aquiles, la victoria sobre Troya; la Odisea, las vicisitudes del regreso del astuto Ulises. Walcott no canta la cólera de nadie, nada de victorias ni héroes astutos. En el último capítulo del libro, aludiendo al primer canto de la *Ilíada*, escribe: «Canté al discreto Aquiles, hijo de Afolabe,/ que nunca subió a un ascensor, / que no tenía pasaporte, porque el horizonte no exige ninguno... Canté la única matanza/ que le daba placer, y eso sin más remedio: / el de la pesca... a quien ningún hombre osaba insultar y que a nadie insultaba... el de puños de hierro, / puños que me harían un honor más grande si sostuvieran/ las escalame-

ras de mi ataúd, que si los míos hicieran otro tanto/ con el suyo cuando sean arriadas en la isla las dos anclas».

Antiepopeya. Antihéroes. Poesía para nuevos tiempos. La historia ha enseñado a Walcott todo lo que necesitaba saber para revisar, casi para reescribir a Homero. *Omeros* implica una reinterpretación de la tradición, hecha por los vencidos, con el «recurso postrer» del mar: la *o* de *Omeros* «era la invocación de la caracola,/ *mer* era las dos,/ la madre y la mar, en nuestro patuá antillano;/ *os* un hueso gris y el blanco oleaje cuando rompe con estruendo». Para quien se haya preguntado ¿cómo es posible todavía escribir poesía «comprometida»? la de Derek Walcott podría ser una hermosa respuesta, sino fuera porque, como se ha dicho, en su obra se trata de algo más que compromiso.

Como la *Ilíada* y la *Odisea,* éste es un libro que puede ser leído por todos; para hacerlo sólo hay que estar dispuesto a navegar durante unos días sobre un mar que puede conducir a muchas costas, todas gratificantes, todas peligrosas; porque no hay manera de mantener la neutralidad emocional o política, leyendo a Derek Walcott.

Mario Campaña

La obra poética de Jordi Virallonga

A veces, la aparición de un libro certero de un poeta poco difundido antes pone de relieve cómo no siempre la mejor poesía es la que asiduamente es recogida por los medios de comunicación. También nos invita a indagar en su trayectoria literaria, en sus obras anteriores, a fin de restablecer —o, al menos, aproximarnos a ellos— los componentes de su apuesta lírica y los parentescos con las corrientes dominantes en una determinada etapa histórica.

Una voz que surge en los años ochenta

Jordi Virallonga (Barcelona, 1955) acaba de publicar *El perfil de los pacíficos*[1], interrumpiendo una dilatada etapa de silencio poético —que no de inactividad creadora— que se extiende a 1986, año en que apareció *Perímetro de un día*[2], su anterior entrega. Estamos ante un poeta de obra corta y rigurosa, cuya característica esencial es una apuesta por la penetración en la realidad vivida —y memorizada— desde un enfoque crítico, no conformista, en el que el lenguaje, sumamente trabajado pese a la apariencia de sencillez, de naturalidad —un binomio difícil de alcanzar— logra altas cotas de tensión expresiva y de capacidad de inducir al lector a la reflexión.

Remontarse al comienzo de la década de los 80, año en que aparece su primer libro, *A la voz que me acompaña,* libro inicial y de tanteo, es obligado a la hora de valorar la aportación de Virallonga a nuestra lírica. Es una época en la que aún se mantiene buena parte de la hegemonía novísima en nuestro panorama poético, en la que los primeros signos de quiebra de sus claves estéticas aparecen no exentos de dudas, de confusión, y en la que los nuevos poetas buscan el modo de conjugar la innovación en el lenguaje y las preocupaciones existenciales derivadas de un tiempo convulso, muy alejado de los tonos decadentes de los paisajes culturalistas de los poetas precedentes. En ese contexto, descrito a muy grandes rasgos, irrumpe, desde la Barcelona que en los 50 y en los 60 había marcado buena parte de la poesía en castellano, la voz de Jordi Virallonga. Una voz que lejos de concentrarse en la urna de cristal, busca el perfil controvertido de la realidad y cuyo com-

[1] *El perfil de los pacíficos.* Jordi Virallonga. Prodhufi. Libros del Egoísta. Madrid, 1992.
[2] *Perímetro de un día.* Jordi Virallonga. Laertes. Barcelona, 1986.

promiso con una literatura desasosegadora habría de convertirse en referente obligado de la renovación poética que nos llega de esa ciudad.

Saberte y *Perímetro de un día*

En *Saberte*[3], su segundo libro, aparece ya una voz personal. Se trata de una penetración en la experiencia amorosa desde la ternura y la ironía a la vez en la que la combinación de un tono conversacional con hallazgos expresivos que bordean lo mágico hacen de él una suerte de crónica del aprendizaje, del descubrimiento del amor y sus claves en el umbral de una madurez aún tiznada por los ecos de la adolescencia. Despunta, al tiempo, un tono de complicidad, de cercanía con el lector que perdurará, con una intensidad creciente, en sus poemarios posteriores.

Su siguiente entrega, *Perímetro de un día*, supone un salto cualitativo evidente. La experiencia amorosa ya no es totalidad y cuando se convierte en materia poética aparece atravesada por una realidad urbana en proceso de transformación, por una simbología extraída de la memoria colectiva —en buena medida, compuesta de referentes generacionales: Vietnam, Nicaragua, los empeños colectivos de una época abolida— levantada desde una concepción del lenguaje no desprovista de componentes surrealistas y de premeditada desconstrucción, sin abandonar el tono conversacional, cómplice, a que arriba nos referíamos. Estamos, pues, ante un tratamiento poético de la realidad nada sencillo, que parte de su naturaleza compleja, multipolar, en la que memoria y presente se mezclan y sobre la que el gozo, el amor, el desasosiego, gravitan. Las huellas de la mejor poesía de los años 50, el referente europeo de posguerra y una lectura atenta del primer Eliot subyacen en este libro bien trabado y teñido por la causticidad y la ironía.

La madurez de *El perfil de los pacíficos*

El perfil de los pacíficos, su último poemario, expresa un avance cualitativo en ese modo de afrontar el hecho poético. De alguna manera, en este libro se advierte un intento de reflexión, desde la poesía, sobre el sentido de la existencia, sobre las múltiples voces que acucian al poeta —entre las que, inevitablemente, se elige una— en los distintos momentos de su experiencia vital y que son, en el fondo, diversos modos —potenciales, soñados o inventados— de enfrentarse al mundo. Actitud estética que desde el mismo título remite a una disposición moral, ética: el perfil de los pacíficos, es decir, lo que define, lo que caracteriza, los móviles emotivos, sentimentales —racionales también— que condicionan un determinado tipo de hombre/poeta: el que apuesta por la solidaridad, por la meditación, por el encuentro, por la poesía como factor que contribuya a un nuevo humanismo. En este sentido, Virallonga se ha empeñado en algo parecido a un proyecto de totalidad abordado en tres fases y desde tres enfoques complementarios: los que corresponden a cada una de las partes en que se divide el libro. Así, en «El doble eco de un contorno», el poeta indaga en la dualidad cómplice de todo acto de amor; en «Escisión del elegido», en la contradictoria relación interior que establecen, en el hombre, verdad y mentira, rostro y máscara, olvido de la realidad e inmersión en ella, refugio en la torre de cristal y búsqueda de la intemperie; en «Primera historia de estar», la reinvidicación de la memoria íntima tamizada por la perspectiva del presente. Tres zonas de percepción poética estrechamente relacionadas que comparten un hilo conductor común: la penetración en la simbólica galería de espejos con que el poeta metaforiza la vida, el ser-hombre.

El modo de afrontar tales preocupaciones desde el lenguaje se manifiesta en un afán de desnudez, de contención expresiva con claros rasgos conversacionales —en ese sentido enlaza con sus obras anteriores—, sin desdeñar, a la vez, imágenes y metáforas de clara efectividad desde el punto de vista emotivo y no exentas de rasgos irónicos («Ser a tiempo/ fue también sentirse parte/ del hombre gestado en el libro de escuela,/ en la risa, por el flujo viril del que mea más lejos»; «tú eres mi heredad, te dijo,/ pues así me lo enseñaron/ las madres trinitarias,/ mis padres bienamados,/ y el santo de mi marido»).

Junto a ello, la simultaneidad de planos —especialmente en la parte última del libro, de gran carga evocadora,

[3] Saberte. *Jordi Virallonga. Laertes. Barcelona, 1982.*

afincada en la memoria de la infancia— y el sustrato narrativo que lo recorre de principio a fin, muestran una depurada asimilación de las enseñanzas de algunos de los más singulares poetas del 50— Valente, Gil de Biedma, González, Goytisolo—, de un maestro tan peculiar como Gabriel Ferrater y de la poesía italiana que irrumpió en el panorama europeo en los años 60.

Todos los componentes hasta aquí apuntados ponen de relieve la existencia de un sendero lleno de posibilidades en nuestro panorama poético. Virallonga ha accedido a la madurez creativa por el camino más firme: aquel que, partiendo de la constatación de la centralidad del hombre en el mundo de hoy, encuentra en un tratamiento riguroso y contenido del lenguaje el mecanismo más adecuado para penetrar en sus contradicciones. Acaso estemos ante una poesía del desasosiego, opción, por otro lado, tan infrecuente en la poesía última, como necesaria y saludable.

Manuel Rico

Víctor Botas: un clásico divertido*

Víctor Botas es un curioso y poco frecuente caso de inteligencia natural para la poesía. Entre el Botas poeta y su homónimo civil hay un escaso margen de error y de un mismo tiro certero eliminaríamos a ambos. Comienza a publicar a los 34 años, edad nada común, y lo hace con una obra completamente madura; *Las cosas que me acechan*, publicada en 1979 como 2ª separata poética de la revista *Jugar con fuego*. Ese mismo año se publican también *La lentitud de los bueyes*, primer libro del poeta leonés Julio Llamazares; *Mitos*, primero del sevillano Abelardo Linares; *Autorretrato de desconocido*, de José Luis García Martín; *Astrolabio*, de Antonio Colinas; *De la tierra, el mar y otros caminos*, de Carlos Clementson. Así como la primera edición —en «Alianza Tres» (ampliada)— de la *Obra Poética (1923-1977)*, de Jorge Luis Borges. El maestro argentino vendrá a ser para Botas su principal mentor literario. En el ameno e irónico «Prólogo» que abre *Poesía (1979-1992)*, obra que aquí vamos a comentar, el propio autor nos cuenta el descubrimiento de Borges:

> Para colmo de males, una tarde de invierno, en León (habla del año 76), me topé con Borges que también hablaba de tigres, que no era un fanfarrón verbal como Neruda, ni un cursi como Juan Ramón, ni un monótono blandengue como Salinas. Borges fue la puntilla: durante los tres o cuatro años siguientes leí y releí, obsesionado, todos y cada uno de sus poemas, hasta el punto de que aún hoy sigo recordando buena parte de ellos. De estos días, de estas lecturas y ciertas vivencias que no puedo desvelar aquí, surgió el que sería mi primer libro que vio la luz: *Las cosas que me acechan*[1].

Nadie supo de donde salía aquella obra y de su autor se hicieron todo tipo de especulaciones. Botas era un poeta secreto y despistado que no había hecho ninguna incursión previa en periódicos o en revistas (salvo poemas, no conozco otras publicaciones suyas en estos medios), camino transitado normalmente por todo escritor novel con posibles. Las ventajas de ser un poeta tardío (mayores son los inconvenientes) consisten en que «son menores los mimetismos y los titubeos; el poeta posee ya la madurez suficiente para pisar un camino propio —cerrando los ojos a falsos espejismos— y para saber seguirlo hasta el fin»[2].

Las cosas que me acechan sorprendió y descolocó a la crítica por la insólita calidad de los poemas y por el total desconocimiento de su autor. Antonio Tovar titulaba

* Cuadernos Hispanoamericanos *ofrece este texto en homenaje a Víctor Botas, recientemente fallecido.*
[1] *Botas, Víctor,* Poesía *(1979-1992), Prólogo, p. 9-10.*
[2] *Delgado, Bernardo,* Jugar con Fuego *X, Avilés, 1980, p. 119.*

«Sorpresa» un valiente y riguroso artículo en las páginas de la *Gaceta Literaria*[3]. El libro abundaba en una forma estrófica muy poco utilizada en las últimas décadas e insólita en un poeta que vela sus primeras armas; el soneto. Con base en los de Shakespeare, el soneto de Botas tenía muy poco que ver con la forma clásica habitual. Angel Crespo, en un artículo publicado en el desaparecido *Asturias Diario,* decía a este propósito:

> Lo que me parece determinante es que, partiendo del soneto shakespeariano, Botas consigue una forma estrófica castellana que ya no es el soneto de Shakespeare, sino una actualización del soneto español, tanto por no hacer a los suyos que dependan en grado eminente del ritmo del endecasílabo de raíz italiana, como por el juego de rimas o no-rimas, que les presta una gran naturalidad —a veces irónica desde el punto de vista formal— por su adecuación al ritmo del discurso natural de nuestra lengua. Y esto me parece un descubrimiento[4].

Una de las notas que más poderosamente llama la atención en el libro es la contención horaciana o el horror por la grandilocuencia y el énfasis. Poemas como «y, ahora, me pregunto por las cosas», «Yo sé que mis palabras te parecen» o «Las infantiles sagas, la perdida», ilustran con creces esta veta horaciana, que:

> más que de temas —dice Crespo— depende de la impostación no sólo de la voz, sino de la propia mirada del poeta a las cosas que le rodean ... Creo que en la poesía ibérica moderna, lo único comparable a esta serenidad de visión y dicción son las «Odes» del heterónimo de Pessoa, Ricardo Reis[5].

La sabia mezcla de pensamiento y emoción, el cuidado prosaísmo, la ironía y cierto encabalgamiento que en los próximos títulos se verá acentuado, serían otras características que la crítica señalará en este primer libro. Entre los maestros, además de los mencionados Shakespeare y Horacio, están presentes Fray Luis de León, Quevedo y Borges. Con el tiempo, este último, se convertirá en el principal mentor del poeta ovetense. De la edición del 79 se han eliminado aquí diez poemas y la división en secciones que lo estructuraba.

Prosopon, segundo libro de Botas, se publica en 1980 en una colección, si cabe, más desconocida y provinciana que la del anterior; *El Toro de Barro,* dirigida por Carlos de la Rica en Carboneras de Guadazaón (Cuenca). Ello hizo que, muy a pesar de la calidad del libro, Botas siguiera siendo un desconocido para lectores y crítica.

El propio autor nos lo corrobora:

> Mi segundo libro, *Prosopon,* apenas fue distribuido en librerías y poca gente lo conocerá. Creo que es aquí donde encuentro al fin mi propia voz, pese a haber sido escrito sin pausa ni solución de continuidad con el anterior[6].

Es, efectivamente, aquí donde se afianza la voz del poeta, ganando en profundidad, sencillez y emoción. A las notas apuntadas para el primero de sus libros, habría que añadir en éste una mayor presencia de la ironía, un cuidado tono conversacional, el acertado uso de los encabalgamientos para potenciar el coloquialismo o la sorpresa expresiva, las digresiones, los paréntesis y guiones y los finales anticlimáticos; esos finales tan suyos que dejan de una pieza al lector.

El libro se fragmenta en cuatro secciones y un certero «Epílogo» de Bernardo Delgado (publicado también en 1980, en *Jugar con Fuego* X). Los temas son una continuación natural de los del libro anterior: el tema amoroso, donde el canto inventa una amada —lejos del tópico al uso romántico— más bien normalita y a la medida de cualquier hijo de vecino:

> ¿De qué modo decírtelo?/¿Compararé tus ojos a las quietas / estrellas de la noche? ¿O, utilizando / resabiadas metáforas de Oriente,/ diré que hay en tus labios imposibles / y blancas margaritas, que tu talle/ es una esbelta palma? Mentiría / de una manera estúpida: bien sabes / que eres poquita cosa y, desde luego,/ nada del otro mundo. Sin embargo,/ cuando no logro verte, algo me pasa / que no puedo aguantarme ni yo mismo[7].

También el paso del tiempo, la inevitable muerte (ver el sereno «Calles», de la 2ª parte), la soledad y la reflexión metapoética de, por ejemplo, «La desnuda fragancia», poema que cierra la 2ª parte y en el que se nos dice que para que haya momentos de belleza suprema y días únicos ha de haber antes otros muchos anodinos y sin horizontes:

> La desnuda fragancia / del íntimo crepúsculo, en las tardes / dolientes del jardín (nunca lo olvides),/ se debe, más que nada,/ a que un hombre vulgar / puso, en su día,/ el necesario estiércol[8].

[3] *Tovar, Antonio, «Sorpresa»,* Gaceta Ilustrada, *29 de Julio de 1979.*
[4] *Crespo, Angel, «Victor Botas, un clásico de nuestro tiempo»,* Asturias Diario, *16 de Agosto de 1979.*
[5] *Cf. Crespo, Angel.*
[6] *Cf. Botas, Víctor, p. 10.*
[7] *Cf. Botas, Víctor, p. 66.*
[8] *Cf. Botas, Víctor, p. 81.*

Así como el tan denostado tema familiar, Panero y Rosales lo agotaron y el tema cargó con una cruz (por no decir «Sambenito») que hoy nadie se atreve a llevar en sus hombros, excepción hecha de Miguel d'Ors y de Botas. «Arbol de Navidad», con el maestro Borges al lado, el sobrio y sobrecogedor «Epitafio» y el magistral «Fin de año», de desnuda palabra y exaltada emoción.

El poema «Homenaje», larga meditación otoñal sobre el paso del tiempo y sobre la muerte, fue publicado en 1980 en la bella y breve colección de cuadernos «El Telar de Penélope», con el Nº I; el homenaje va dirigido a Borges y aquí se introduce formando sección única (la IV) dado que fue escrito por las mismas fechas que el resto de poemas de *Prosopon* y estilísticamente no presenta especiales variaciones.

El culturalismo de la sección V, de la que el libro toma el título, está exento de la carga retórica que, como una losa, aplastaba y asfixiaba los artefactos de poetas anteriores. El esteticismo (ingrediente principal de aquel viejo escaparate de objetos robados) está ausente de los poemas de Botas. Basta la lectura de «Nefertiti» o de «Pintura Pompeyana», con su inquietante emoción, para darse cuenta de que es un culturalismo asumido con tal naturalidad y hasta desparpajo que ni tan siquiera lo parece.

Un solo poema ha quedado fuera de esta recopilación; se trata del breve y sincopado «Retrato» que tenía cierto encanto.

Segunda Mano se publicó en 1982, en la desconocida (casi secreta) y hace tiempo desaparecida «Aeda, Colección de poesía», de «Ediciones Noega» (Gijón). Es éste uno de esos raros libros de traducciones que nos hablan más del autor que hace la *Segunda mano* que de los autores originales. En eso, precisamente, ha de consistir la traducción, en transformar (no en robar) un texto ajeno en otro propio y conseguir que sea diferente siendo el mismo. Ese milagro se produce en los poemas de *Segunda Mano*. Composiciones como «Lo que quiero es morir», de Safo o la titulada «Epitafio de un comerciante muerto en el extranjero», de Simónides, que en dos versos define un mundo y un talante:

Yo, Protarco de Creta, rico comerciante,
vine aquí de negocios; no a esto[9].

Poemas como el divertido «Amores bizantinos», de Agatías el Escolástico o el «soneto X», de John Donne, cuya gravedad se ha diluido por la magia del lenguaje coloquial y del acertado encabalgamiento (este poema le servía al autor, en el «Epílogo» de la edición original de *Segunda Mano*, para explicar al lector su modo de hacer: le ofrecía primero el texto original del soneto de John Donne, a continuación la versión francesa de Jean Fuzier e Ives Denis, más tarde la castellana de Mauricio Molho y, finalmente, la suya. Entre unas y otras las diferencias son abismales. Dicho «Epílogo» y un buen número de poemas —37 de los 80 originales— han sido eliminados en *Poesía*, de tal manera que es el libro que mayor poda sufre en esta recopilación). Todos los poemas anteriormente señalados justifican un mundo y una manera personal de proceder ante una tarea tan delicada como es la traducción. Ese mundo es el de los poetas grecolatinos que son los que, en su mayoría, se han salvado de la poda, frente a los poetas occidentales de los ss. XIX y XX, desechados casi en bloque. En *Historia Antigua* veremos la justificación de esta elección; el mundo clásico pasará a ser (si no lo era ya) una de las características principales de la poesía de Botas.

Aguas mayores y menores fue originariamente un desenfadado cuadernillo de 15 poemas publicado (octubre de 1985), con el nº 19, en «Oliver». «Oliver» constituye una curiosa y original biblioteca nacida como extensión impresa de la tertulia del mismo nombre, formada por un grupo de amigos que se reunían los viernes por la tarde en la cafetería ovetense «Oliver». Salieron 31 cuadernos (de marzo de 1982 a mayo de 1988) y las notas comunes a todos ellos son el desenfado, el humor, el perderle un poco el respeto a la literatura y el «jugar, sin pretensiones, con las palabras»[10]. Ejercicios tan frescos (el de, por ejemplo, los cuadernos VII-VIII, *Cinco Lobitos tiene la Loba* y el XII-XIII, *Besos Negros*, ambos de «María Pía de la Roza» —heterónimo de Botas— o el nº IX, *Lira Ultima*, de Fanny Rucio, o el XI, *Carmina Priapea*, de J.L. García Martín) tan divertidos e irrespetuosos, no son frecuentes entre nosotros. Esta pequeña biblioteca sin pretensiones, —pero tan

[9] *Cf. Botas, Víctor, p. 114.*
[10] Oliver, Primer Cuaderno de Ejercicios, *Prólogo, Oviedo, 1982.*

interesante como divertida, bien merece un detenido estudio que consiga sacarla a la luz.

En este puñado de poemas predominan precisamente el humor, el juego con el lenguaje y con los temas, la ironía con la tradición literaria y el sano empeño de pasárselo bien escribiendo. Para conseguir este propósito el autor se apoya en un cuidado prosaísmo llevado al límite, en los finales anticlimáticos (de, por ejemplo, «Poema de Amor», «Stranezze» y el divertidísimo «Donde el poeta (al cantar sus íntimos ardores) compárase al mismísimo Nelson», poema final nuevo que sustituye a «Quince pasos», que pasará a *Historia Antigua)* el uso de los paréntesis y guiones, de la digresión —de la que salen nuevas digresiones— (por ejemplo en el magnífico «Gustavo Adolfo Bécquer, hacia 1861 y en un lugar recóndito, pone fin a una rima, tras agónico esfuerzo, con magistral destreza», tambien en el titulado «Orígenes»), en el uso de un verso escindido y escalonado y en el de títulos largos e irónicos (Angel González está en la base) que después usarán otros compañeros de generación (M. d'Ors y J. Juaristi, entre otros). Poemas tan libres y atrevidos no abundan en nuestra tradición literaria y hay que remontarse a la *Antología Palatina* para hallar su justo espejo. El tema erótico predomina sobre todos los demás y hay momentos en que raya lo escatológico.

Historia Antigua se publica en 1987[11] y supone un cambio de tono en relación a su obra anterior. A las características más arriba señaladas habría que añadir la constante referencia al mundo clásico, el especial uso que hace de la historia romana y, por extensión, la utilización de su mitología, caudillos, césares y escritores, El poema histórico, que tuvo su auge a finales de los 70, es usado aquí con sumo cuidado y originalidad; en «Tiberio», «Héctor y Aquiles», tan rico en lenguaje e imágenes, o en el desmitificador «Teseo». Cuando Botas acomete un poema histórico conoce el secreto de no aburrir al lector. Sabe actualizar la anécdota y recrearla con habilísimos quiebros, intermedios y finales, y con jugosísima ironía. En «Teseo» y en «Padre Apolo» se le pierde el respeto a la mitología; los dioses son tratados como vulgares imbéciles.

Las distintas facetas de la vida cotidiana —realidad social, económica, política, académica, etc.— tienen amplio reflejo en este libro. «Ezra Pound con música de fondo» es un poema en el que se hace crítica social, arropada con fina ironía. Se pone en solfa la figura del especialista trepador (esos polígrafos con pedigrí que lo mismo te hablan de redes telemáticas que de los agujeros negros) sin escrúpulos que ocupa las altas esferas del poder en nuestra sociedad. En «Por esos mundos de Dios» también se hace crítica social; el grueso del poema, hasta el quiebro final, parece poesía cívica y social de los años sesenta. El guiño irónico final lo cambia todo. En «Piadosísimo culto», se critica a la figura del otrora censor que con el tiempo pasara a ser demócrata de toda la vida. «El heredero» es otro poema de esta misma cuerda en el que se usa un lenguaje científico procedente de la economía y de los círculos bursátiles.

El uso de giros o guiños anticlimáticos al final del poema, lo encontramos en «El Padre de las noches» y tambien «En el foro romano»; la riqueza verbal, el ritmo y un hábil encabalgamiento, además del final inesperado, son el eje del poema. La nobleza y rigidez del mundo clásico se hacen pasar por el tamiz de la ironía, haciéndola más amable; lo que antes tenía un tono noble es ahora más humano.

Hay otros poemas, como «Playa», «Verano», «Una vez más el tema (el viejo tema) de la rosa» o «Night Club», que nos sorprenden por su cambio de tono; el poeta nos habla directamente de sí mismo, sin intermediarios distanciadores como la ironía, la historia o el humor. Desprendiéndose de todo velo protector y con sinceridad poco habitual nos cuenta lo que le pasa.

El poema «Asturcón», que cierra el libro, no sentó bien en algunos círculos. Ya en el «Prólogo» nos adelanta el autor:

> *Historia Antigua* fue finalista del Premio de la Crítica, premio que igual no consiguió a causa del poema titulado «Asturcón», que por lo visto sentó como un tiro en amplios sectores del poderoso clan de la poesía andaluza[12].

En «Asturcón» hay una evidente intención satírica, se trataría del tradicional enfrentamiento de escuelas que

[11] Historia Antigua, *Pamplona, Editorial Pamiela, 1987.*
[12] *Cf. Botas, Víctor, Prólogo, p. 10.*

recorre la historia de la poesía española[13]; la «Escuela del Norte» frente a la «Escuela del Sur», sobriedad frente a barroquismo o lo que, usando un símil operístico, he denominado en otra ocasion «Escuela verista» frente a «Escuela belcantista»[14].

El libro en su conjunto nos muestra las dos maneras con que su autor se enfrenta a la poesía: encontramos un Botas irónico, escéptico y bastante ácido y un Botas humano, sencillo, que como cualquier hijo de vecino nos cuenta lo que le pasa. El más frecuente es el primero que nos sorprende y divierte, el segundo consigue emocionarnos.

Retórica, libro escrito desde el escepticismo y la desilusión de la literatura, se publica en 1992 en una editorial gijonesa más desconocida, si cabe, que la de sus tres primeras obras[15]. Quizás sea el libro más técnico de Botas, aquel donde hace acopio de todos sus recursos habituales para poner punto final a un largo ciclo poético que ya le resulta pesado, nada gratificante y hasta causante de ciegos desequilibrios.

En el primer poema, titulado precisamente «Retórica», nos proporciona su visión, tan certera como pesimista, de la literatura (la reflexión metapoética es habitual en Botas; Miguel d'Ors, en el trabajo antes citado, hace un minucioso estudio del tema en toda la obra anterior a *Retórica*) en general y de la poesía en particular:

> Retórica / sobada. Persistentes / metáforas eternas con que urdir,/ siglo a siglo un poema —el único / poema— que un puñado de fatuos va tramando[16].

En el titulado «Venganza», nos muestra cómo el destino del poeta es vivir solo, rodeado de fantasmas. El quiebro irónico final resta seriedad al asunto. Este tipo de finales («anticlimáticos» dicen los entendidos) tienen en Botas un sello especial. Lo encontramos de nuevo en «Fotografía», poema en el que se evoca la historia de una fotografía que refleja un instante de la infancia del protagonista (este poema debe estar en la base del titulado «Las Bouzas», 1937, correspondiente a *La Imagen de su cara,* de Miguel d'Ors). El verso final, entre irónico y humorístico, consigue desviar la atención del lector. El tema familiar es un viejo tema nada prestigiado en nuestros días, Botas, sin embargo, recurre a él en todos sus libros. Poemas de esta temática son «Noche de luna llena» y «Cástor y Pólux», dedicados a sus hijos. El segundo es un ejemplo de prosaísmo llevado hasta sus últimas consecuencias; términos tan apoéticos y hasta malsonantes como «jeta», «berrean», «cagan», «jodido», «furcia», etc. los encontramos por todo el poema.

El uso de la historia como tema recurrente está en poemas como «Huellas durmientes en El Palatino» y en «Roma» donde la evocación de una historia de amor (con base en la repetición anafórica de hasta versos enteros) que tuvo lugar en esa ciudad, alcanza sorprendentes cotas de belleza. Todo el poema, salvo el final, recuerda muy de cerca al de Gil de Biedma «Pandémica y Celeste».

La crítica a la clase política esta presente en «Comida de trabajo», poema donde encontramos una clara alusión a un alto personaje de la vida pública de este país. La fina e inteligente ironía de que hace gala Botas convierte a este poema en una pieza casi única (digo «casi» porque Jon Juaristi y d'Ors hacen también finas incursiones en este campo) de crítica sociopolítica, tema proscrito en el actual —y no tan actual— panorama poético y mira que las circunstancias son propicias. La esterilizante vacuna de la poesía social de los 50-60 perdura todavía sobre un campo totalmente desolado.

Pocos poetas han asimilado como el ovetense las enseñanzas de Borges; los trucos y recursos del maestro están presentes por doquier: el acierto en la adjetivación, las digresiones encadenadas (también llamadas enumeraciones caóticas), los finales fulgurantes tan llenos de sorpresas, con quiebros que dejan boquiabierto al lector, el sabio manejo —suelto, libre y hasta descarado— de la historia, etc.

En cuanto al uso del lenguaje coloquial, quizá sea Botas el poeta de su generación que más lejos haya ido en tan delicado y peligroso tema. Posee tal riqueza y versatilidad en giros, registros, refranes, dialectalismos

[13] *Ors, Miguel de, «La metapoesía de Víctor Botas», trabajo recogido en el* Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell, *I, 1989 pp. 425-444, donde el autor realiza un minucioso y ejemplar estudio de este tema.*
[14] *Luna Borge, José, «Las rimas de Jon»,* Huelva Información, *24 de Junio de 1989, p. 36 y en* Historia y Crítica de la Literatura Española, *IX, «Los Nuevos nombres: 1975-1990», p. 181-183.*
[15] Retórica, *Gijón, Ateneo Obrero (Colección Deva, 15) 1992.*
[16] *Cf. Botas, Víctor, p. 237.*

incluso (como el «¡Ay, que rebrinquen!», de «Fotografía» y el «armas / la de collera», de «La consecuencia») acotaciones y explicaciones entre paréntesis para detener el ritmo del poema o para hacer una digresión que entretenga al lector con un motivo adyacente o distinto al principal, y tal capacidad de exploración / explotación del doble significado del lenguaje (ver el poema «En France comme si vous y étiez», titulado como un curso de lengua francesa habitual en los colegios de la década del 60) que convierten a su poesía en mina y campo de exploración / explotación de lectores atentos y de poetas perdidos.

Con *Poesía* (1979-1992), Botas queda reivindicado y su mundo poético, tan desconocido como sorprendente, al alcance del lector que desee encontrar un reflejo adecuado y un mundo divertido.

José Luna Borge

La génesis de *Don Segundo Sombra*

Se conoce bastante bien la génesis de *Don Segundo Sombra*. Se sabe en particular el papel fundamental desempeñado por la nostalgia de la infancia, por el deseo de Ricardo Güiraldes de infundir nueva vida al mundo gauchesco que fue suyo en la estancia familiar de La Porteña. Se sabe igualmente que el personaje de Don Segundo fue inspirado por un gaucho a quien Güiraldes admiraba, llamado Don Segundo Ramírez. Así y todo, ciertos aspectos de la génesis de la novela —biográficos y espirituales— no han despertado, a nuestro parecer, bastante atención y nos proponemos en este estudio subrayar su importancia.

La redacción de *Don Segundo Sombra* exigió a Güiraldes seis años de duros esfuerzos. Durante esos seis años, ocurrieron en su vida acontecimientos decisivos que alteraron sensiblemente su visión del mundo. Primero, la cruel enfermedad que le acometió en 1921 y precipitó su muerte en 1927. Luego, su conversión espiritual hacia 1922.

A partir del *Diario*, inédito, de Güiraldes, y de toda una serie de cartas de Adelina del Carril a Valéry Larbaud, podemos formarnos una idea relativamente precisa de los problemas de salud del escritor por aquellos años. El *Diario* y la correspondencia de Adelina del Carril han dado lugar a una reseña de Alberto Blasi de la que vamos a desprender algunos datos. A través de ésta nos enteramos de que, de 1921 a 1926, Güiraldes está a menudo enfermo viéndose obligado, en repetidas ocasiones, a seguir un tratamiento. El descanso prescrito por el médico incide en la redacción de la novela, demorándola. El siguiente comentario de Alberto Blasi merece ser apuntado pues pone énfasis en un elemento capital, la inquietud que inspiraba a Güiraldes su enfermedad: «*Salud física*, todo el *diario* ilustra la ansiosa preocupación de Güiraldes por su salud y ofrece datos concretos de índole terapéutica»[1]. Es de lamentar que el análisis del *Diario* se limite al período del 19 de marzo al 23 de mayo de 1923 mientras que el período cubierto es mucho más extenso, de 19 de marzo de 1923 a 16 de septiembre de 1924. Adelina del Carril, aun cuando alude a los problemas de salud de su marido, no parecía alarmarse. Al respecto, conviene también evocar una carta de Güiraldes a su cuñada, Delia del Carril, de septiembre de 1925, en la que evoca sus penosos sufrimientos. El desasosiego de Güiraldes ante su quebran-

[1] *Güiraldes, Ricardo:* Don Segundo Sombra, *edición crítica, Paul Verdevoye, coordinador. [2ª ed.] España: Archivos, CSIC, 1991. (Colección Archivos, n°2), p. 254.*

tada salud, ¿no le condujo a sentirse preocupado por la muerte? El sufrimiento físico que le agobiaba en muchas ocasiones, ¿no le predispuso a meditar en el tema del dolor? Son éstas preguntas que no dejan de surgir de una lectura atenta de *Don Segundo Sombra*[2].

En efecto, llama la atención la relevancia de los dos temas en la obra. El dolor, físico o moral, se afirma como motivo central desde el principio hasta el final. Damos primero con el dolor del protagonista, de niño, al separársele brutalmente de su madre, hacia los seis años, para confiarlo a unas tías que no tardan en desinteresarse de él y abandonarle a su triste destino. Damos después con el arduo aprendizaje de resero, las pruebas del calor sofocante y de la lluvia torrencial en el primer arreo, las heridas en las manos de resultas de la doma del petiso. Significativamente, el primer cuento de Don Segundo pone en escena a un personaje llamado Dolores y el narrador no vacila en afirmar que el destino humano se inscribe bajo el signo del dolor hasta tal punto que: «Naides empezaría el camino si le mostraran lo que le espera» (p. 85). Otras experiencias desgraciadas le esperan a Fabio, el protagonista, en particular la herida inferida por un toro, la humillación de ser rechazado por Paula, el fracaso en las carreras de caballos en las que se queda casi sin un real. Fabio se fija en que Don Segundo le aventaja por su insensibilidad ante el dolor, lo que le lleva a admirarlo aún más, consciente de su propia debilidad, de que sufre por cualquier motivo. La prueba más cruel ocurre al fin de la novela con la salida definitiva de su maestro, Don Segundo, concluyendo el libro con ese grito patético: «Me fui, como quien se desangra» (p. 227).

El tema de la muerte se mantiene con tanta presencia y, en cada caso, se asocia a una impresión de horror. Tal vez no es una simple casualidad si, simbólicamente, descubrimos tan sólo en el capítulo XV la primera visión horrorizada de la muerte. Se recuerda, en efecto, que, según el testimonio de Adelina del Carril, compuso Güiraldes los diez primeros capítulos de *Don Segundo Sombra* en París, en 1919, tras soñar con el proyecto durante varios años (*O.C.*, p. 808), para apaciguar la nostalgia de su tierra. Según los datos disponibles, ningún síntoma de enfermedad afectaba entonces al novelista. En cambio, como lo advertimos ya, a partir de 1921, frecuentes problemas de salud aquejan a Güiraldes y, teniendo en cuenta el comentario anterior de Alberto Blasi, se puede conjeturar que, consciente o inconscientemente, la idea de la muerte le obsesionaba. Así se explicaría la recurrencia de la imagen de la muerte en *Don Segundo Sombra*. El capítulo XV, citado más arriba, es el famoso capítulo de los cangrejales en el que todos los seres vivos, hombres o animales, comparten igual terror, el terror de sumergirse en las ciénagas infestadas de cangrejos, condenados a una muerte atroz[3]. La misma tierra, en opinión del narrador, no se libra de un sentimiento de sufrimiento (p. 109). Mientras anochece, Fabio, abrumado por la angustia y la soledad, toma conciencia de la miseria de la condición humana: «Me dije que no éramos nadie» (p. 110). Le persigue la obsesión de los cangrejales, íntima, explícitamente ligada al pensamiento de la muerte, una muerte horrenda que, tal una pesadilla, se le impone a la imaginación[4]. El espectro de la muerte sigue rondando, en ese mismo capítulo XV, en la casa de Don Sixto en donde pasa la noche Fabio, una noche de espanto durante la cual Don Sixto intenta vana, patéticamente, apartar a la muerte que se cierne sobre su hijo. Aterrado, Fabio se siente paralizado, impotente y es Don Segundo quien, con la invocación del nombre de Dios, consigue sosegar a Don Sixto.

En el capítulo siguiente, una osamenta de que se nutren unos treinta caranchos, indiferentes a su podre-

[2] *Güiraldes, Ricardo:* Obras completas, *Buenos Aires, Emecé, 1962, p. 783:*
«—son las diez y media y estoy en cama. Me duele, me duele la espalda, a la altura del riñón derecho, donde me han dado la inyección. ¿Me duele? ¡Qué palabra familiar para mí!, pero por suerte en sordina, y además tener un dolor y vivir es la misma cosa. Hoy estoy tan bien que el puño de sufrimiento que me oprime, me oprime la espalda, es una presencia casi amiga.»
Las citas ulteriores de esta edición se presentarán de esta forma: O.C.

[3] *Cf. también la evocación de la muerte de Miseria: «Y aura es que, en habiendo dejao el cuerpo pa los bichos...», p. 176.*

[4] *«No podía dejar yo de pensar en los cangrejales. La pampa debía sufrir por ese lado y ¡Dios ampare las osamentas! Al día siguiente están blancas. ¡Qué momento, sentir que el suelo afloja! Irse sumiendo poco a poco. Y el barrial que debe apretar los costillares. ¡Morirse ahogado en tierra! Y saber que el bicherio le va a arrancar de a pellizcos la carne... Sentirlos llegar al hueso, al vientre, a las partes, convertidas en una albóndiga de sangre e inmundicias, con millares de cáscaras dentro, removiendo el dolor en un vértigo de voracidad», p. 110.*

dumbre y a su olor pestilencial, de nuevo da miedo a Fabio, el miedo incoercible que se apoderaba de él, cuando pasaba al lado del cementerio, de noche (p. 8). El mismo motivo se repite, pocas páginas después, con el espectáculo de animales carcomidos por los gusanos o la sarna que inspiran asco o compasión (p. 124). La muerte está al acecho y la pampa se muestra despiadada hacia los débiles.

En el capítulo XVII, recoge de nuevo Güiraldes la monstruosidad de la muerte fijando la mirada en los despojos de siete reses en los que se ceban millares de gaviotas y chimangos (p. 129) y manifestando expresivamente el terror y la desesperación de sus congéneres a la vista de las osamentas (p. 131). En el mismo capítulo, la impresión macabra queda reforzada por la vuelta, mucho más siniestra, del tema de los cangrejales. Esta vez, no son sólo cangrejos los que provocan la repulsión sino, más aún, un sinnúmero de arañas negras horribles que, a la puesta del sol, parecen «teñidas en sangre». La muerte, asociada a esas arañas, se concretiza bárbaramente poco después con la furiosa embestida de un toro con el que tiene que enfrentarse Fabio, con riesgo de la vida (p. 133-136).

En el capítulo XIX, herido Fabio, su pesadilla cobra la forma de un verdadero entierro, el entierro atroz de un muerto en vida[5]. Se repite esta idea de inhumación en el capítulo XXIV[6]. Simbólicamente, se cierra la novela con una imagen fúnebre[7]. Frente a la muerte, manifiestan Don Segundo y Fabio reacciones opuestas. Mientras el primero la contempla con indiferencia[8], ya vimos que el narrador dista mucho de compartir la entereza de su maestro.

Los temas del dolor y de la muerte, tan importantes en *Don Segundo Sombra*, según se acaba de ver, no se relacionan sólo, verosímilmente, con la enfermedad de Güiraldes sino también con sus preocupaciones espirituales.

Entre 1922 y 1924, se verifica la verdadera conversión espiritual de Güiraldes, según se desprende de *El Sendero*, una de sus obras póstumas. Lleva *El Sendero* un subtítulo aleccionador: «Notas sobre mi evolución espiritualista en vista de un futuro» *(O.C.*, p. 515). Este opúsculo, de unas veinte páginas, refleja la evolución espiritual del poeta durante esos años cruciales[9].

Tanto en *El Sendero* como en otras dos obras escritas a partir de 1921 —los *Poemas solitarios* y los *Poemas místicos*— llama la atención del lector la recurrencia del tema del dolor. En los *Poemas solitarios*, la pieza con el número 9 corresponde perfectamente con la actitud estoica de Fabio. Del mismo modo, el poema número 10, en el que Güiraldes afirma su fe en sí mismo —en su fuerza, su voluntad, su valor— para aceptar los desafíos de la vida, revela hasta qué punto se ha proyectado el autor en su personaje novelesco por lo idéntico de los sentimientos. Igual comentario podría aplicarse a un verso de *Poemas místicos* en el que el poeta se dirige a Dios con esas palabras conmovedoras: «Resistencia a los dolores que tu mano me impone» *(O.C.*, p. 512)[10].

En las *Obras póstumas*, se plasman tan sólo en una ocasión los sentimientos de Güiraldes frente a la muerte: «Para mí, la idea de aniquilación post mortem de los materialistas, no es una tortura» *(O.C.*, p. 539). Tal pensamiento parece hacer eco a la perfecta serenidad de Don Segundo ante la idea de perder la vida. A no

[5] *«Todavía me anulaban dolorosos insomnios. Soñaba que me metían en un pozo, como poste de quebracho, y que apisonaban la tierra, haciéndome crujir los costillares y cortándome el diente», p. 148.*
[6] *«Mi caballo resbaló con las patas traseras y me fui, me fui como chupado por los infiernos, sin saber adónde», p. 198.*
[7] *«Me fui, como quien se desangra», p. 227. Cf. p. 208:*
«Llegando al último, sentí que me acababa. Por fin nos retiramos dándoles la espalda. Todas las penas que me había dado para ser un resero de ley quedaban en mi imaginación como una montonera de huesitos de difunto.»
Cf. igualmente, p. 124:
«Me habían sucedido cosas extraordinarias y sentía casi como si fuera otro.... otro que había ganado algo grande e indefinido, pero que tenía asimismo una sensación de muerte.»
[8] *Cf.p. 196:*
De la muerte no voy a pasar, parecía ser el pensamiento de mi padrino, y la muerte ni me asusta, ni me encuentra arisco.
[9] *Tampoco pueden olvidarse las preocupaciones profundamente éticas de la revista* Proa. *En la declaración de intenciones del primer número —agosto de 1924— se insiste en la finalidad moral y espiritual de la empresa de regeneración cultural. A todos los colaboradores de la revista se les pide: «el fervor desinteresado por las cosas del espíritu»,* O. C., *p. 647.*
[10] *Cf también* El Sendero, *p. 524:*
«He notado que el dolor físico, mientras lo vencemos con nuestra capacidad de resistencia, nos causa el placer de una victoria. El dolor que nos doblega, que retira de nosotros el poder de resistirlo, es el que nos vuelve cobardes. Si en lugar de buscar siempre la disminución del dolor, consiguiéramos el modo de aumentar nuestra resistencia, hasta hacerla espectadora dominante del dolor, habríamos colocado a este último en la situación de instrumento de nuestro poder personal. El dolor nos haría crecer en lugar de disminuirnos.»

dudar, sólo recoge parte de la personalidad de Güiraldes. En efecto, se alude a la muerte en otros dos textos dedicados a la crucifixión de Cristo *(O.C.,* p. 541) en los que es trascendida por una visión panteísta del mundo (p. 525), por un arrebato hacia lo infinito de Dios (p. 523) o por la aspiración al éxtasis místico (p. 522; p. 524). Dada la índole de *Don Segundo Sombra,* tales dimensiones de la idea de la muerte difícilmente podían encontrar cabida en la novela. Sin embargo, vibra en numerosos pasajes del libro una percepción panteísta del universo, cantando en ellos el autor, de modo lírico, la fusión del protagonista y de la naturaleza.

Leyendo *El Sendero,* no podemos dejar de establecer correlaciones entre ciertos pensamientos de este diario y varios aspectos de *Don Segundo Sombra,* por la evidencia de las concordancias. Por cierto, sólo los doce primeros párrafos —de la página 517 a la página 521— corresponden al período de redacción de la novela. No obstante, resultan irrebatibles las convergencias entre *El Sendero* en su conjunto y la obra maestra de Güiraldes. ¿Cómo no establecer paralelos cuando el mismo autor nos invita a hacerlo? En 1924, escribía en su opúsculo: «El programa de mi vida se irá perfeccionando, por ahora me propongo: Cumplir mi obra literaria, encauzándola cada vez más en la vía de mis anhelos de espiritualización» *(O.C.,* p. 521). Como, en dicha fecha, se dedicaba fundamentalmente Güiraldes a escribir *Don Segundo Sombra,* parece impensable que sus concepciones espirituales no hayan influido en el proceso creador de la novela. Notemos que, en agosto de 1926, siempre en *El Sendero,* reincide en igual punto de vista, descubriendo el interés capital que le merecía: «Desde hace ya unos años, sólo las lecturas espiritualistas me interesan. Lógico que mis escritos tomen el mismo tema como eje» *(O.C.,* p. 521).

En base a estos presupuestos, ¿cómo no advertir las aspiraciones paralelas de Güiraldes, tras de su conversión, y la de su héroe, Fabio? En 1924, se expresa con perfecta nitidez la ambición del poeta en *El Sendero:* «Me propongo adueñarme de mí mismo y entrar en el callejón que me conduzca a la meta de un YO mejor» *(O.C.,* p. 524). Estos dos proyectos son también los de Fabio, en la novela. Igual que Güiraldes, aspira Fabio a un «YO mejor»: llegar a ser un verdadero gaucho, a imagen y semejanza de su maestro, Don Segundo. Sabido es que, en lo esencial, describe la obra ese «camino de perfección» que hará del guacho un gaucho. La formación gauchesca se define como una formación completa que, progresivamente, le inculca los conocimientos prácticos del gaucho pero también y ante todo sus cualidades morales y una filosofía vital. La primacía de los valores éticos destaca en el desenlace. En el momento en que Fabio teme angustiosamente dejar de ser un gaucho por haber heredado una estancia, le tranquiliza su padrino: su cualidad de gaucho no pende de su posición social sino que se funda en su adhesión a ciertos valores (p. 210).

El otro anhelo espiritual de Güiraldes: llegar a ser dueño de sí mismo también lo encontramos, céntrico, en la novela. Lo que Fabio admira más en Don Segundo es el perfecto dominio de sí mismo y, en este punto, igual que en otros varios, intenta imitarlo, igualarlo. Desde los primeros capítulos, la sangre fría de Don Segundo se da a conocer, primero frente a las provocaciones verbales del tape Burgos y, después, ante su agresión criminal (páginas 13 a 15). Otros dos ejemplos ilustran la impasibilidad absoluta, inmutable, del héroe: primero, en el capítulo XIV, al enfrentar a un policía y un comisario; luego, en el capítulo XXIII, desafiando al amo del boliche, una «fiera» ebria —p. 189-190—. Fabio, en cambio, no consigue dominar sus impulsos o sus pasiones y sufre de ello. Se reprocha a sí mismo su debilidad e intenta combatirla. Es lo que ocurre, en particular, tras su duelo con Numa, después de separarse de Paula o cuando Pedro Barrales le habla en tono tan obsequioso que se pone furioso y le desafía, un duelo que aborta gracias a la calma olímpica de Don Segundo y a su ascendiente en su discípulo. Don Segundo y Fabio parecen traducir dos caras de la personalidad de Güiraldes: Don Segundo encarna su sueño de un total control de sí mientras que Fabio proyecta su conocida impulsividad, su vulnerabilidad[11].

[11] *Sarah N. Parkinson liga esta aspiración de Güiraldes a sus lecturas hinduistas:*
«...el interés de Güiraldes en esta época por las obras sobre yoga hace pensar que la necesidad de dominarse se la sugirió esta fuente.»
«Ricardo Güiraldes: su proceso espiritual», Cuadernos Hispanoamericanos, *423, 1986, p. 54-55.*

Otro pensamiento de *El Sendero* aclara ciertas dimensiones esenciales de *Don Segundo Sombra*, descubriendo hasta qué punto se ha plasmado en la novela el genio profundo de su autor: «Sólo nuestra voluntad puede encauzarnos hacia nuestra propia creación. Debemos crearnos a nosotros mismos: Para ser dos veces nacidos, es necesario que seamos nuestra propia madre... El segundo nacimiento es el único consciente, el único que obedece a nuestra propia voluntad» *(O.C.*, p. 527-528). Este juicio lleva la fecha de abril de 1927 o sea tras la publicación de *Don Segundo Sombra* de lo que se infiere que, si sólo entonces se da su enunciación, corresponde de hecho a una convicción que, desde tiempo atrás, había arraigado en el novelista argentino.

Tal ambición prometeana estriba en la fe en la libertad y la voluntad humanas. Efectivamente, *Don Segundo Sombra* constituye un himno vibrante a la libertad y a la voluntad. Si Fabio, en cuanto conoce a Don Segundo, sólo ambiciona convertirse en un genuino gaucho, es su pasión de la libertad la que le abre las puertas de una nueva vida en la que se forjará su personalidad. Al huir de la casa de sus tías, exclama: «Sentíame en poder de un contento indescriptible y me reí de inmenso contento, me reí de libertad» (p. 19). Esa vida nueva, con una larga sucesión de pruebas iniciáticas, le permite a Fabio ejercitar y endurecer su voluntad, herramienta clave en la formación del hombre nuevo con el que sueña. Es por la mediación del sufrimiento, físico o moral, por la que Fabio se va convirtiendo en un gaucho, con los modelos a la vista de su padrino y de los reseros.

Otros ejemplos podrían aducirse para corrobarar la ósmosis entre las preocupaciones espirituales de Güiraldes y la ficción[12]. Se podría en particular recordar el principio de armonía enunciado insistentemente en *El Sendero* el cual, en *Don Segundo Sombra*, da lugar a pasajes inspirados en los que se canta la fusión del hombre y de la naturaleza.

Antes que profundizar tal línea de investigación, nos parece más sugestivo detenernos en una contradicción de la personalidad de Güiraldes, patente si comparamos las obras póstumas y *Don Segundo Sombra*.

Se da el caso de que el mismo hombre que, en sus obras póstumas, enaltece la búsqueda de Dios, de lo absoluto, del amor, de la solidaridad, del espíritu de sacrificio y deplora los horrores de la guerra, adopta una actitud muy distinta en *Don Segundo Sombra*. En el plano de lo imaginario, es la violencia la que campea, ya se trate de los hombres, de los animales o de los elementos. ¿Por fidelidad al mundo gauchesco? Sólo en parte, a lo que parece. El novelista argentino experimenta inequívoca fascinación hacia las escenas de violencia, numerosísimas en la obra. Así dos escenas de duelo a cuchillo se transcriben extensamente, especialmente la que concluye con la muerte del adversario de Antenor (p. 190-194). No oculta el narrador que Don Segundo ha sido involucrado en frecuentes reyertas pero, de modo significativo, se subraya que nunca mató a nadie, como si intuyera Güiraldes que la sangre derramada empañaría la imagen del héroe. En la novela, siempre triunfa Don Segundo de sus contrincantes por su autoridad natural o su inteligencia. El que incite a Antenor a recoger el guante del foráneo da muestra de que, así y todo, para él, el honor exige que se le defienda acudiendo a las armas, aun cuando desaprueba el fatal desenlace del duelo.

En cuanto a Fabio, se le ve incapaz de dominar un acceso de cólera homicida contra uno de sus mejores amigos, Pedro Barrales. La afición a la violencia se percibe también con excepcional intensidad en el trozo célebre de la riña de gallos (p. 92-95) en el que, simbólicamente, confiesa el protagonista apasionarse tanto que hasta se identifica con el gallo en el que había apostado (p. 93). La pasión de Güiraldes por las riñas de gallos es muy conocida. En una carta a Valéry Larbaud de 22 de octubre de 1922, en la que evoca su estancia en Salta, escribe: «¡Qué maravilla el reñidero de gallos, al que iba todos los domingos!» *(O.C.*, p. 747). Tampoco puede dejarse de mentar la escena en que Fabio da

[12] *Guillermo Ara ha puesto de manifesto algunas coincidencias entre* Don Segundo Sombra *y* El Sendero:
«El sufrimiento es motivo constante en Don Segundo Sombra *y muchos lugares de* El Sendero *parecen comentar pensamientos de Fabio cuando se dice a sí mismo: «Primero el cuerpo sufre, después se azonza y va sin tomar parte adonde uno lo lleva...» Reflexión que termina así: «Y al final se vence siempre». Y otros motivos que acompañan a éste son comunes en los dos libros: la infancia, la soledad, el destino del hombre y el pensar como río en su corriente.»*
Ricardo Güiraldes, *Buenos Aires, 1961, p. 331.*

muerte a un toro, tras un enfrentamiento dramático (p. 133-136).

Se da igual agresividad entre los animales. Se recuerda que, empujada por ciega violencia, una hacienda sedienta atropella los alambrados para beber en unos charcos: «Hasta los enredados no cejaban en su empuje a pesar de tajearse o caer de lomo» (p. 104). Unos toros bravos se pasan el tiempo enfrentándose o destripando a los caballos (p. 199-200). A menudo, también se desatan los elementos, lo que da pie a varias descripciones de tormentas dantescas (p. 60-62; p. 197-198). El mismo oficio de gaucho es indisociable de la violencia. Para imponerse a los animales que corren a su cuidado, los reseros se valen de la fuerza, los golpes; a propósito de un rodeo, leemos: «las atropelladas y los golpes llegaron a su máximo» (p. 128). Reivindica con orgullo el narrador ese derroche de brutalidad exaltando, en el primer rodeo, «un trabajo bruto y grande» (p. 118) y subrayando: «empezó el torneo bárbaro». El oficio de resero es magnificado como «el más macho de los oficios» (p. 40). La fuerza y la violencia, son dignificadas como atributos de la virilidad. Incluso en el dominio amoroso, incurre en agresividad el gaucho. Así, seducido por Aurora, Fabio intenta abrazarla por la fuerza (p. 36). En el baile, sus modos demasiado atrevidos le ocasionan un rechazo sin miramientos por parte de su pareja (p. 77).

Los análisis anteriores permiten sugerir algunas conclusiones. Desde su publicación, *Don Segundo Sombra* — como todas las obras cimeras— ha dado lugar a múltiples interpretaciones. En opinión de Lugones, se trataba de una novela verista que reproducía con exactitud el mundo gauchesco y que, por lo mismo, admitía un aliento épico. Según Leopoldo Marechal había que valorarla como una obra estética en oposición con Ramón Doll que la enfocaba ante todo desde un punto de vista histórico o sociológico. Por su parte, Hugo Rodríguez Alcalá privilegia la dimensión nacionalista de la obra. En este estudio, hemos adelantado otras hipótesis acerca del posible influjo de la enfermedad de Güiraldes y de su conversión espiritual en la gestación de *Don Segundo Sombra*.

De aceptar tales premisas, la génesis de la imagen del gaucho en la novela no se relacionaría tan sólo con la percepción por Güiraldes del mundo gauchesco sino también y en gran parte con la obsesión de la muerte que le persigue desde 1921 y, sobre todo, con el papel clave que asumen en él sus aspiraciones espirituales, desde 1922 hasta su muerte en 1927.

Charles Lancha

Asedios a Roberto Arlt y Horacio Quiroga*

Este volumen reproduce —actualizada y corregida— la tesis de doctorado de su autora, presentada ante el Colegio de México en 1987. El estudio está centrado en las dos novelas mas famosas de Arlt y consiste en cinco capítulos, un Epílogo y la Bibliografía. La Introducción sitúa y define las notas más visibles de estas obras: heterogeneidad, rechazo del realismo de su época (1920-1940), expresión de las obsesiones mayores de Arlt (escisión y desintegración del Yo, desquiciamiento del mundo representado, incomunicación y soledad de

* *Rose Corral.* El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los Siete Locos y Los Lanzallamas de Roberto Arlt. *México: El Colegio de México. Fondo de Cultura Económica. 120 pp.*
* Horacio Quiroga. *Los «trucs» del perfecto cuentista y otros escritos. Selección, prólogo y notas: Beatriz Colombi y Danilo Albero-Vergara. Buenos Aires-Madrid: Alianza Editorial. 1993. 184 pp.*

los personajes hundidos siempre en las zonas más oscuras del ser, todos rasgos que ya a fines de los veinte anuncian «al hombre anónimo de la modernidad... y prefiguran la crisis actual, su caos, su carencia de valores...»). Finalmente: «Arlt crea un universo desgarrado, caótico... que se resiste a la interpretación». E indica que su mundo es «heterogéneo y ambiguo, y oscila entre el folletín y la aventura»; ambos libros penetran reiteradamente en las que Arlt llamó «zonas de la angustia... con una esencial ambigüedad que es tal vez la nota mas constante y cambiante de estas obras» (23).

El segundo capítulo estudia el drama interior de Erdosain, protagonista y narrador principal, cuya psicología esta escindida de modo conflictivo lo cual señala un ser dividido, inestable, enfermizo y angustiado. Como su voz es la principal en la obra (a través de ella recibimos casi la mayor parte de la información sobre el universo ficticio que es la novela), su situación psicológica en constante crisis impregna la totalidad narrada y explica que ésta dé una imagen deforme de la realidad, hostil, recorrida por permanente inseguridad. Arlt da —posiblemente por primera vez en la historia de la narrativa hispanoamericana— una visión subjetiva del mundo en la que impera «un irracionalismo generalizado». Los personajes luchan con sus demonios interiores, la realidad que la obra describe (determinada por la visión de los personajes) no está gobernada por el realismo primario de otrora, ahora está interiorizada y este mundo carga con las notas de «terror», de angustia y de muerte de los mismos personajes (28). El mundo del trabajo —que siempre odió Arlt, observación de enorme importancia por sus consecuencias (29)— denigra y humilla a los personajes y siempre supone «el deterioro del ego social». Corral realiza una cuidada descripción del personaje Erdosain y de su influjo sobre la realidad novelesca total (percepción «oblicua» de la realidad, que es amenazadora, acorralante, pesadillesca, mundo aparte, incomunicado, dominado por un terror que no alcanza jamás a expresarse en términos objetivos). Los personajes son esquizoides (esto ya lo dijo bien Massota), y el principal «loco» es, claro, Erdosain.

El capítulo tercero analiza la figura y el discurso del Astrólogo y la Sociedad Secreta. Al contrario de otros críticos, que siempre concedieron una desmesurada importancia al análisis ideológico-político de la novela, la autora comienza mostrando cómo en un texto muy poco leído del autor (reeditado en la edición Lohlé de las *Obras,* 1981, largo artículo publicado en 1920) están los antecedentes de su interés por las «Ciencias Ocultas» y el sentido de sus observaciones de tipo político e ideológico. Aquí debemos señalar que, por vez primera, una estudiosa ha logrado deslindar y comprender en profundidad el sentido especialísimo que lo ideológico-político tiene en Arlt. En contra de todo lo que se ha escrito (y se sigue escribiendo, con una profusión alarmante...) Rose Corral demuestra que tratar de encontrar coherencia ideológica y sentido verosímil a este aspecto de la obra arltiana supone una grave equivocación. La autora señala la relación del Astrólogo con el Nietszche de *Así habló Zaratustra,* e indica que la Sociedad Secreta persigue dos objetivos: la destrucción de la sociedad de explotación capitalista y el restablecimiento de la fe perdida en un dios creador... (54). Corral demuestra que «no se intenta alcanzar racionalmente una verdad» (55) y afirma, con meridiana claridad: «Frente a una crítica empeñada en desentrañar las 'ideas' del autor, hemos creído importante subrayar, a lo largo de este análisis, que las respuestas de Arlt, como ocurre en cualquier auténtico creador, no se dejan fácilmente reducir a esquemas o tesis... Arlt entendió, a fines de los veinte... que las utopías... son y seguirán siendo necesarias al hombre, independientemente de su signo ideológico» (66).

En «Voces: el diálogo posible», Corral echa luz en la repetida calificación de Arlt como «mal escritor» (J. Franco, González Lanuza, Anderson Imbert y tantos otros). La crítica muestra que esto no es así y su capítulo es ejemplar como otro avance clarificatorio de uno de los aspectos más complejos de la obra estudiada. Elogiable es, además, su profundo análisis del oscuro problema de los narradores de la obra: «A la pregunta básica e inevitable: ¿quién habla en *Los siete locos* y *Los lanzallamas?...* básicamente... Erdosain. El problema surge en cuanto aparece el 'cronista' en el escenario narrativo. A nuestro parecer, la principal ambigüedad se origina aquí no tanto en la oposición... básica entre representación y no representación del narrador, sino en los distintos grados de presencia, participación y compromiso de aquél

con su narración... lo que en el fondo está en juego es la equívoca relación del narrador con la historia que cuenta» (75). Por tanto, hay que leer en la obra otra historia: «... el conflicto de este cronista o narrador fronterizo, a la vez próximo al mundo narrado y distante del mismo, cuya identidad borrosa le permite sin duda una mayor movilidad», (76). Corral además observa, por vez primera, un hecho jamás antes tenido en cuenta: que la historia de Erdosain es narrada desde dos acercamientos contradictorios y diferentes que hacen dudar de la «pretendida unidad de la persona narrativa» (76).

Al comienzo de su libro la autora describe su tarea como «una serie de asedios, distintos acercamientos a las novelas, distintas formas de leer y entender los niveles de ambigüedad que las recorren...». Digamos en primer lugar que la autora lo ha leído todo (todo lo aparecido hasta 1991) y ha sometido cada estudio a un análisis y evaluación dignos de encomio. Alejada del excesivo ideologismo de Pastor, Guerrero o Koczauer y de la forzada politización con que leyeron a Arlt, Viñas, Amicola, Núñez, Masotta, Piccini o Jitrik, la autora ha conseguido llevar adelante una profunda tarea crítica que se distingue por su equidad y sus auténticos avances en asuntos hasta hoy ignorados (así por ejemplo sobre la situación del narrador y las voces narrativas, o sobre la visión del mundo del Astrólogo). En la ya nutrida bibliografía sobre Arlt, este admirable y prudente libro de Rose Corral se distingue por su precisión, su mesura y su auténtica calidad de atender siempre a la obra misma y no a los preconceptos que hasta hoy impidieron la lectura desprejuiciada de un escritor complejo.

Se reúnen aquí en el libro de Quiroga una serie de textos quiroguianos que corresponden a un extenso período cronológico, desde los primeros escritos modernistas (1899) hasta la famosa autodefensa y ataque de 1930, «Ante el tribunal». El volumen se centra en los escritos reflexivos de tipo teórico (teoría de la literatura y de la creación, declaración de principios, poética, predilecciones, opciones, reticencias y olvidos, ataques y defensas, polémicas, imagen social del intelectual, mercado literario, ideas sobre el arte y la literatura). Este tipo de escritos fueron recogidos por Roberto Ibáñez en un volumen de 1970 absolutamente agotado (*Obras inéditas y desconocidas,* t. VII, *Escritos sobre literatura),* y su reedición y anotación cubre una zona necesitada de nuevos análisis.

El prólogo de los colectores debe elogiarse por su claridad, la riqueza de información erudita y crítica y la verdadera «puesta al día» en cuanto a los estudios recientes sobre el período. Colombi y Albero-Vergara han realizado una tarea difícil, ya que se ha publicado y se siguen publicando estudios sobre esta época de Quiroga y lo más destacable de este trabajo introductor de una treintena de páginas de muy reducida tipografía, es que sitúa a la obra y las ideas del narrador uruguayo en el panorama concreto del período que le tocó vivir (sus relaciones y su situación frente a los modernistas primero, y después frente a los martinfierristas), así como sus relaciones con el mundo de ideas de la modernidad, desde Baudelaire hasta Benjamin.

El prólogo historia el proceso de autoconciencia y análisis que llevó a Quiroga a componer y postular toda una teoría de la creación y la narración (una especie de poética personal que suponía límites, exigencias, consejos a los principiantes, niveles de calidad y fines concretos para su obra). El estudio de los antologos logra componer un panorama bastante coherente de este aspecto de Quiroga, que un poco se contrapone y completa con el que cierta crítica ha insistido en proponer, destacando solamente el aspecto puramente voluntarista de su obra, dejando de lado las preocupaciones estéticas y los influjos de época, que deben ser tenidos muy en cuenta en el caso del escritor uruguayo.

Los antologos, además, han anotado inteligentemente casi todos los textos aquí reunidos y han comentado en el estudio inicial ciertas notas importantísimas para comprender y situar a este autor, cuyo costado estético-teórico no ha merecido hasta hoy la atención que merece. En ese sentido queremos destacar —además de la verdadera historia de la conciencia literaria del autor— las observaciones de ambos críticos que permiten echar luz en ciertos aspectos del escritor Quiroga que hasta hoy habían aparecido como oscurecidos por un reiterado «vitalismo crítico» (Jitrik, Rama) que destacaba tal vez excesivamente el costado de «hombre de experiencias», una especie de Robinsón moderno, que iba desde el artesanato hasta la agricultura manual, desde la técnica del taxidermista y herborista, hasta el *pioneer* y que ha oscurecido demasia-

do la imagen necesaria del escritor y del hombre de letras, adjudicando a Quiroga una especie de adanismo crítico-creador, que debe ser corregido. Los críticos citados logran ordenar una serie de textos que muestran toda la evolución (y, especialmente importante, la conciencia constante de Quiroga con respecto a dicha evolución), del hombre de letras, que «En su escritura... realiza el pasaje del modernismo-decadentismo finisecular a la moderna narrativa, heredera en parte del realismo... pero transformado por el dominio de la técnica narrativa y el cambio de competencia y horizonte del público lector. Su pasaje es representativo de un recambio de estéticas, de la superación del 'arte por el arte'... a un arte comprometido con la vida... Para Quiroga, la literatura no es registro naturalista... no es mimesis realista... (es) carnadura de una experiencia transformadora» (9-10).

El prólogo además, y esto era necesario porque el tema no ha logrado la atención crítica que merece, destaca la silenciada y a veces ruidosa polémica constante que enfrentó a Quiroga (e indirectamente a Benito Lynch) con la nueva generación (Borges, Marechal, Arlt, González Tuñón, etc.); así dedican una parte a lo que denominan «Quiroga y la vanguardia: una polémica encubierta». Después analizan la poética del cuento en Quiroga, sus modelos y posibles maestros: la «épica del perdedor», como motivo central de muchos de sus textos; el mercado literario y la situación del escritor. Otro apartado que merecería un estudio de todo el período quiroguiano, es el que los autores dedican a analizar ciertos problemas y temas culturales que preocuparon al narrador y a su generación, y en el que documentan la originalidad o lo polémico de la actitud de Quiroga. Por ejemplo su rechazo de toda actitud deliberadamente preocupada en el futuro de América (América virgen, por ejemplo); rechazó la existencia de un pensamiento sobre América como totalidad, ironizó en torno a las ideas conservadoras y colonialistas sobre América (la Hispanidad, la tradición, todas formas de lo que llamó «el culto colonial»). El hispanoamericanismo, el panamericanismo y el nacionalismo. En este aspecto es singular la importancia de este estudio tan breve porque define con desacostumbrada claridad toda una serie de postulaciones ideológicas del autor de los *Cuentos de la selva:* anarquista, enemigo de toda forma de dictadura o dictablanda (se reía de Mussolini, del hispanismo y de las tradiciones, de Stalin, del comunismo, del catolicismo y de toda forma de imposición de ideas). Y, claro, a través de sus sinceras y abiertas cartas a Martínez Estrada, el escritor de Misiones hacía visible sus desacuerdos con la figura más influyente de los escritores de su tiempo, Lugones. Se destacan las cartas admirativas a narradores coetáneos y semejantes: Lynch y Rivera. Una edición utilísima y un estudio clarificador.

Rodolfo A. Borello

López Andrada: la herrumbre y el resplandor

Situado al norte de la provincia de Córdoba, el Valle de los Pedroches es un pequeño enclave natural que sirve de tránsito entre sierra Morena y la llanura de Ciudad Real, lo que en tiempos pasados contribuyó, sin duda, a una poco común prosperidad agrícola, ganadera, textil y comercial, unas veces en auge y otras en decadencia. Así hasta que, a mediados del siglo XIX, la minería del plomo propició una centuria de esplendor, convirtiéndola en centro de atracción demográfica, lo

cual revitalizó la producción cerealística, vitícola y pecuaria, activando el comercio, el urbanismo, las comunicaciones y la cultura. La crisis del sector, que asoló las economías de estas zonas serranas, transformó Los Pedroches en un valle fantasma.

Las pequeñas ciudades se fueron despoblando, y mientras la pobreza se asentaba en las lánguidas poblaciones, un paisaje desolador ponía contrapunto de ruinas a la perenne primavera del monte. La herrumbre, ciertamente, fue tomándolo todo: cabrias abandonadas, raíles devorados por la maleza, cables rotos, naves hundidas, chimeneas a medio derruir, terreros, escoriales; un mundo de chatarras retorcidas, poco a poco invadido por la naturaleza, que iba llenando su soledad.

Éste es el *Valle de los Tristes,* según lo denomina quien, elevándolo acaso a la categoría de mito, hizo de él eje de su literatura y símbolo o trasunto de su espíritu, para cantar lo humilde, el retorno a lo natural o primigenio, el dolor de existir y subsistir, los cándidos deleites de la fraternidad y la belleza de los elementos. Nacido y formado en Villanueva del Duque, Alejandro López Andrada (1957) habrá de incorporarse, una vez terminados sus estudios, al caudal de la emigración, desempeñando varios oficios, ajenos totalmente a su cualificación intelectual, por más que le sirvieran de atalaya para ver, entender, comparar y valorar aquellas realidades que es sabido trascienden el orbe de la teoría.

Fue, pues, en estos años de penuria y nostalgia cuando se configuró la personalidad literaria de López Andrada, que confiesa creer, *como los viejos románticos, en la inspiración y en la clarividencia del poeta.* Este ingenuo bagaje metapoético comparece desnudo e indefenso en sus primeros libros, *Hijos del Valle* (1983), *Sonetos para un Valle* (1984) y, sobre todo, *El Valle de los Tristes* (1985), breviarios que conforman una suerte de trilogía iniciática, ligando al autor a la tierra de sus ancestros, a través de los cuales —una y otros— entablará su diálogo con el cosmos, emprendiendo el camino hacia lo universal.

Tierra y paisaje, ruinas, firmamento, humildad, soledad, melancolía, son los símbolos que obsesionan al poeta, según declara él mismo al frente de *Novilunio en allozo* (1988), libro que significa la consolidación de su estética. Este hecho, esta declaración, no nos deben pasar inadvertidos; no hay que olvidar que estamos en el cénit de los ochenta, cuando en el ámbito literario prevalecen estéticas de signo contrario, que apuestan por un realismo de nuevo cuño, la cultura urbana, los anhelos colectivos y una cierta alianza —según palabras de Emilio Miró— *entre el sentimiento y la ideología.* Lo que comporta, naturalmente, un rechazo del *yo,* que sólo ha de expresarse a través de *los otros.*

Deliberadamente, Alejandro López Andrada ha marcado distancias. Poco debe, en efecto, su poesía a Bécquer, a Cernuda o a Gil de Biedma, y sí, por el contrario, a Gamoneda, Panero padre, Eladio Cabañero, y sobre todo a Antonio Colinas, Juan Carlos Mestre y Julio Llamazares, quienes *como Alejandro* —escribe al respecto Manuel Gahete— *se acercan sin oscurantismos, sin falsedades, a los surcos calientes donde la hierba crece, donde germina el trigo...;* y continúa: *poetas rurales que, trascendiendo la tragedia telúrica, universalizan su razón de amor para alcanzar el corazón humano; muchos que, como él, han comprendido que en los orígenes se halla la originalidad del arte.* Hoy suele hablarse de *ruralismo estético* para catalogar esta corriente que, más que una tendencia, pudiera definirse como un conjunto de rasgos que nunca se ausentaron de la poesía española.

En verdad, estos rasgos constituyen, desde el *Beatus Ille* de Horacio, una herencia clásica, presente en Fray Luis de León, los místicos, Quevedo, Luis de Góngora, y un largo etcétera. Estamos ante el tópico del *menosprecio de corte y alabanza de aldea,* que tantas páginas inspirase, y que ahora, despojado de su inicial ramplonería, se instala en los dominios de lo cósmico e indaga en su silencio *—un lejano silencio, eterno y ancestral—* las claves del paraíso perdido, el retorno a la felicidad.

Novilunio en allozo, afirma Valentín Arteaga, *es un cartapacio de sensaciones silvestres, un zurrón lírico en el que no le cabe ya más a su autor la fantasía que, latente, duerme, purísima, en las palabras.* Ellas son el sustento de este edificio que, trascendiendo los propios significantes, elabora una suerte de *épica ancestral,* en la que la *palabra fundadora* y el paisaje terminan confundiéndose. Y de ahí que el discurso, en el que, necesariamente, tantas voces confluyen, busque sus propios cauces expresivos y, en opinión de Gahete, incorpore al poema *formas innovadoras, ritmos quebrados, estéticas nuevas,*

armonizando siempre, desde la musicalidad y la elocuencia, significante y significado, lengua y habla, sentimiento y comunicación.

De esta época data *La floresta de amianto* (1992), por más que imponderables del áspero mercado de la poesía dilataran, como se ve, su publicación. Ello, sin duda, contribuyó a que pasara, en cierto modo, inadvertido, y no sólo por incidir en temas y actitudes presentes en el título anterior, sino porque su edición, para colmo bastante limitada, venía precedida de un libro que quedó finalista del *Adonais. Códice de la melancolía* (1989) fue saludado por la crítica con los fastos de una revelación, aun cuando, en sus líneas maestras, se limita el autor a profundizar en sus obsesiones habituales, consolidando su poética y exhibiendo, eso sí, una notable depuración formal: la expresión, en efecto, se atempera, liberándose de algunos excesos de la etapa anterior, dosificando sabiamente los adjetivos, al tiempo que deviene más fluida la sintaxis, suavizando los claroscuros y precisando los aspectos connotativos del léxico. La visión del poeta se torna integradora, y el Valle se convierte en un *locus amoenus* proclive a la confidencia, el monólogo de un autor que revela la honda tristeza del hombre contemporáneo, su añoranza de viejos valores que el desaforado mercantilismo de nuestros días ha ido arrinconando y devaluando, cuando no destruyendo.

De este modo, asistimos a un proceso de estilización del paisaje, cuyos aspectos fotográficos dejan lugar, al interiorizarse, a una universalización de la experiencia individual del autor: *Existes, pues dolientes son las constelaciones*, es el título, sobrecogedoramente significativo, de uno de los poemas. El valle adquiere, al fin, su dimensión de mito, y en él convergen todos los lugares y todos los caminos.

El tiempo, también. Pronto, esta magnitud, nunca ausente en la obra del poeta, irá abriéndose paso, conforme los dominios de la memoria se van ensanchando, y López Andrada, al iniciarse en la narrativa, se nos familiariza con la historicidad. Los paraísos perdidos se ubican, ante todo, en la memoria, cuya visión secuencializada de la realidad nos la va fragmentado en pequeños momentos, pequeñas escenas, dotadas de vida propia. En un instante, *El Valle de los Tristes* no es sino el territorio de la infancia, referente irrecuperable de cuanto fue y cuanto deseáramos que fuera. Tras publicar un libro de poemas infantiles, *El país de Violeta* (1991) y el pequeño cuaderno *Las playas tristes* (1991), Alejandro López Andrada recopila fragmentos del mundo de su infancia en un *Album de apátrida*, que viene a demostrar la vieja doctrina del *panta rei*, el imposible retorno al río de Heráclito, tan sólo practicable desde ese eterno renacer que Nietzsche preconizaba: *Hace un día desesperadamente antiguo*, es el verso que cierra un poema, mientras otro se abre con el aserto de que *la única patria que existe es la niñez.*

El libro se resuelve, no obstante, en la nostalgia de un mundo irrecuperable: *la blanca patria/ que un día perdí,/ entre los zarzales, para siempre.* Conclusión inequívoca, que refuerza el papel de la memoria como superación del tiempo, como herramienta de inmortalidad.

Tal pensaba Manrique, nadie, nada muere del todo, mientras perviva en el recuerdo de las gentes. Esta idea, que abre el umbral de la modernidad, proporciona al autor de *Album de apátrida* nuevos puntos de vista. Avanzando, en efecto, por esta línea, el poeta prosigue su periplo por la nebulosa de su niñez, rescatando lugares que son pecios, instantes que son faros e iluminan la ruta. *La tumba del arco iris* (1994) es más que un ejercicio de nostalgia. La muerte de su padre se convierte en el acicate de este regreso a Itaca, donde el autor recupera cosas y sensaciones irrepetibles, envueltas con la pátina de la autenticidad, y conservando aún el candor y el calor de sus elementos: el sol entre los álamos, el aroma de una alacena, la tibia humedad de la bodega, las aspidistras, los caballitos de cartón, las *lágimas de terlenka* —que así llama al modesto abrigo— y el dolor. El dolor como nexo que, uniéndole al origen, lo vincula a la muerte.

El libro constituye, en cualquier caso, una larga elegía. Al igual que en las *Coplas* manriqueñas, la figura del padre fallecido va a servir de engranaje que ponga en movimiento un complejo entramado de vivencias e ideas, resueltas con acento serenísimo, sin que nada, a no ser las preguntas sin respuesta que acaso rememoran el antiguo *ubi sunt?*, altere el equilibrio de la expresión o la atmósfera, en suma,

levemente barroca, en cuya sombra indaga el poeta la luz de la vida.

Retornemos al Valle, sin embargo. Este dominio de resplandor y herrumbre es, como ya se ha dicho, el hábitat de Alejandro López Andrada, espacio emocional cuanto geográfico, que inspira y enmarca su obra: *Mi patria natal* —escribe— *es el Valle de Los Pedroches, idílico y solemne como los valles de Hölderlin: tierra mágica y triste, salpicada de pueblos entrañables y humildes. En ella vivo...*

La referencia al autor de *Hiperión* no es gratuita, desde luego. Cree como él, sin duda, que su tierra, aun despojada de las connotaciones helenísticas del alemán, acopia y unifica las gracias de un paraíso perdido, al que ya anteriormente aludimos. Intenta al mencionarlo no turbar su pureza original, ni siquiera con el lenguaje. De ahí que, como Wordsworth, engalane su tierra con las flores de la inocencia, rechazando elementos contaminantes.

Esta actitud encuentra su parangón lingüístico en el léxico, y no sólo por cuanto atañe a su sencillez o a la premeditada simplicidad de algunas construcciones. El recurso a las voces terruñeras, ya utilizado por los escritores noventayochistas, aporta en este caso un curioso glosario de palabras autóctonas, expresiones populares, términos en desuso, que imprimen al discurso una apariencia culturalista, teñida de ingenuidad y, por supuesto, no exenta de interés. Palabras tales como *jamacuco, achispado, burdégano, arrendajo, chotacabras, tamarón, corrobla* o *templaera,* poseen, por otra parte, innegables encantos fonéticos, a los que López Andrada sabe sacar partido, en verso como en prosa.

Empero, sus primeros contactos con este género no datan, tal se piensan algunos, de la época del regreso a su tierra natal. Es cierto, sin embargo, será en 1992 cuando aparece *Balcón del Valle,* una recopilación de artículos publicados con anterioridad en el diario *Córdoba,* en los cuales se mezclan la lírica evocación del paisaje y una entrañable galería de tipos populares y tópicos costumbristas, resueltos con su habitual originalidad, cimentando, como afirma Antonio Muñoz Molina, *una elegía de la naturaleza y el tiempo;* una naturaleza viva, *que muestra las señales del trabajo, de la ternura y del dolor de los hombres,* y un tiempo que es *no sólo biográfico sino histórico.*

Mas también es verdad —insistiendo en nuestra anterior aseveración— que el borrador de su primera novela está ya terminado a finales de 1987 o comienzos de 1988, con el título de *La estepa iluminada,* que más tarde suavizaría, trocándolo por el definitivo, *La dehesa iluminada,* que ve la luz en 1990, ya instalado el autor en Villanueva del Duque.

La dehesa iluminada posee acaso carácter de evocación, escrito presumiblemente durante los duros años de destierro en Chillón, pequeño pueblo de la provincia de Ciudad Real, casi en el extrarradio de su tierra. Son estas circunstancias, unidas a un profundo desencanto vital, las que imprimen al libro ciertas concomitancias con la estructura de las *Soledades,* articulado, pues, en cuatro estaciones, que tratan de ofrecer una visión disímil del entorno evocado, desde cuatro actitudes o edades emocionales, disímiles también.

Mas como en tantas obras contemporáneas, el verdadero protagonista de la novela va a ser un personaje colectivo, el Valle, claro está, los paisanos de ayer y de hoy, los insignificantes avatares de una existencia dura, aunque feliz, en comunión con la naturaleza. Dispuestas las secuencias a modo de diario, Luis es tan sólo el hilo conductor, trasunto del auténtico narrador, que ha encendido la luz de la memoria sobre aquella distante dehesa de su niñez.

Al inicio de la década de los noventa, la existencia de Alejandro López Andrada ha entrado en una fase de innegable estabilidad. Retornado a su pueblo natal, prodiga sus afanes cotidianos entre los pueblos de su comarca (Añora, Alcaracejos, Pozoblanco, Dos Torres, Belalcázar, Hinojosa, Pedroche, Villaralto, Villanueva...), compartiendo las horas de creación con sus buenos oficios de asesor cultural de un ente público.

En plena madurez, su labor literaria se ve reconocida con numerosos premios (finalista del *Adonais,* ganador del *Antonio González de Lama* y el *San Juan de la Cruz)* y la atención, en fin, de una crítica que empieza a valorar los ingredientes de su literatura: ternura, sencillez, pureza; lo que Manuel Gahete llamó acertadamente *poética de la sinceridad.*

Este va a ser el marco en que van a surgir sus dos, por el momento, últimos libros, de entre los cuales, uno, el titulado *La mirada sepia* (1995), pudiera reputarse el más logrado de su producción narrativa.

Dice Antonio Colinas en el prólogo, con el tino definidor que le es característico, *estamos ante una novela lírica, ante una nueva novela de poeta.* Y así es, ciertamente, tal pudiera afirmarse de la obra narrativa coliniana o de libros como *El río del olvido,* de Llamazares. Pues si algo caracteriza a *La mirada sepia,* en oposición decidida a esa desangelada frialdad con que muchos construyen sus ficciones, siempre las mismas, en un lenguaje idéntico y, a la larga, empobrecedor, es esta condición.

Ya citamos en otro párrafo la opinión del jiennense Antonio Muñoz Molina, quien señala con acierto que *la mirada y la memoria son los dos impulsos medulares de la vocación de Alejandro López Andrada.* Estos dos elementos confieren a sus relatos cierto paralelismo con los viejos daguerrotipos, las antiguas fotografías que iba el tiempo nimbando con una venerable cortina sepia, amontonadas en cajas de latón o cuidadosamente dispuestas en primorosos álbumes, según la posición social de sus poseedores. El propio autor nos anticipa en su obra poética conceptos afines, hablándonos, por ejemplo, de mirada herrumbrosa, verano en sepia, retrato vespertino, fotografía en sepia (obsérvese la insistencia) etc., etc. En esto, como en todo, la semiótica suele ser tan elocuente como el más riguroso de los análisis.

En *La mirada sepia,* lo anecdótico, el relato autobiográfico de un joven emigrante, en tensión permanente entre el recuerdo de su infancia rural, pobre pero feliz, y el entorno agresivo de la urbe, enmascara, como en toda gran novela, una realidad que se presume universal: por una parte, el drama del desarraigo y su secuela más inmediata, es decir, la pérdida de la identidad cultural de hombres y pueblos, que quedan despojados de sí mismos, esto es, *alienados,* convirtiéndose en presa de aquella otra cultura, la urbana, que suplanta la vida con la supervivencia y genera una escala de contravalores, en detrimento siempre de cualesquiera formas de idealismo, ensoñación, generosidad, amor. El espíritu contra la materia. El mito del progreso frente a la utopía de un avance liberador.

Existe otra lectura, pues *La mirada sepia* constituye asimismo un metalenguaje, a través del cual accedemos a una toma de posición: el rechazo frontal de la literatura urbana, la sentimentalidad homologada, reivindicándose la vigencia de la inspiración, la individualidad solidaria del escritor, la sinceridad, el romanticismo. O, como ahora comienza, por fin, a entenderse y decirse, la diferencia.

Pero el arte, no obstante su deber de ensanchar horizontes con nuevas y razonables aportaciones, suele manifestarse en comunión con la historia (la *palabra en el tiempo* machadiana) y aun con el propio entorno del artista, que ha de pagar un débito a quienes le legaron desde el pasado una visión del mundo, la vida, la cultura: esto es lo que llamamos *tradición.* Y en lo tocante a ésta, Alejandro López Andrada ha elegido la clásica para este libro, el relato en tercera persona, desde una perspectiva deliberadamente omnisciente, con secuencias que ensambla a la perfección, componiendo una hermosa sinfonía, patética en ocasiones, unificada empero por un rasgo fundamental: el don —así lo califica Antonio Colinas en el prólogo al que antes nos referimos— *de poder interpretar cuanto ha acaecido en ese mundo con el vigor con que sólo saben hacerlo los poetas.*

De todos modos, el concepto *novela lírica* pudiera en ocasiones resultar excesivo. Aunque, a decir verdad, los géneros suelen mezclarse e incluso superponerse, cuando sabe el autor utilizarlos y usar de sus recursos con eficacia. Todo lo cual, sin duda, ha permitido a López Andrada construir su novela *sobre una atmósfera,* el sepia de las viejas fotografías, que llega a confundirse con el blanco y negro del sueño, disolviendo la historia —el asunto, quiero decir— en una nebulosa literaria cuyos códigos, al recomponerse, ofrecen al lector una variada gama de posibilidades.

Menor en tono, que no tanto en textura narrativa, y recorrido por un mismo espíritu, *Las voces antiguas,* subtitulado *Un viaje a Los Pedroches,* integra varios géneros: viajes, costumbrismo, periodismo, en un afán idéntico de recuperar los perdidos ancestros, es decir: el reencuentro del hombre consigo mismo, en armonía con la naturaleza, en paz con su pasado y abierto a la esperanza del porvenir.

El autor, sentado junto a un puente en ruinas, recuerda su pasado y, tratando de ordenar sus recuerdos, entrevista a cuanto cabrero, hortelano, tratante o carretero, se dispone a cruzarlo, dispuesto *a rescatar aquellas imágenes polvorientas* de su espíritu. *Traté de recuperarlas* —confiesa—, *intentando, quizá, rescatar mi propia infancia de las palabras que estas personas podrían decirme. Todo fue un espejismo* —reconoce—; *no recuperé mi niñez. Sin embargo, descubrí que aún quedaba un rescoldo de sencillez y naturalidad en aquellos hombres, en aquellas personas humildes de mi tierra que todavía se aferraban a sus raíces.*

Son estos personajes quienes van desgranando sus curiosas anécdotas, volcando en ellas toda la experiencia ancestral de una tierra; historias que nos hablan de la flora y la fauna, la infancia y sus costumbres, las luciérnagas, el legendario mundo de los lobos, el clima, los enseres tradicionales, la agricultura, el deporte, la gastronomía, la mujer y el amor, la política, lo humano y lo divino. Personajes con nombre y apellidos, y apodos como *El Fulano, Cartones o Barberucho,* son testigos de cargo de la historia, fielmente reconstruida por el autor, con su estilo personalísimo: *Desde el puente Juncoso contemplo ahora un arroyo muerto, y, hasta en mis pupilas, duele el aire, la luz que va agonizando por el camino silencioso de la dehesa. Sin embargo, mi alma sigue aferrada a este lugar, serena e inmóvil, en la claridad de las voces antiguas.*

A través de la historia de la literatura, una lección se aprende: múltiples son, no hay duda, los caminos que nos muestran las cosas, su verdad, su apariencia, configurando escuelas, tradiciones, tendencias. En cuyo magma, empero, solamente la voz del poeta es única, total, intransferible. Aun en aquellos casos en que, como Aleixandre, se erige en portavoz del infinito. Lo que, contra toda apariencia, mester es de humildad y de poesía. Es decir: un milagro.

Tal convertir la herrumbre en resplandor.

Domingo F. Faílde

Kiosko

Crítica ha editado los ensayos completos de Jaime Gil de Biedma, con el título de *El pie de la letra.* A la colección ya conocida de 1980 se añaden ahora algunos textos póstumos. Son intervenciones puntuales (salvo un largo estudio sobre Jorge Guillén, tal vez lo menos interesante del conjunto) que acreditan en Gil un auténtico arte de la lectura. Junto con sus diarios, ese insólito documento de autoanálisis dentro de las letras hispanas, resultan lo más sugestivo de su obra. Gil fue un escritor intermitente y en sus iluminaciones momentáneas alcanzó su mejor dimensión.

Sus aportes a la teoría del acto poético, en particular, tienen una agudeza que choca con la crítica al uso de su tiempo (los años cincuenta) y, a la vuelta de las modas, con la actual. Para Gil la poesía no es comunicación ni efusión, sino arte y relación del poeta consigo mismo, con su propia alteridad. Lo que llamamos «persona del poeta» surge de la práctica creadora, no es su identidad civil y cotidiana. La experiencia de la poesía es la experiencia del poema: «Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo».

El poeta puede ser efusivo y comunicativo, pero la poesía nunca lo es, porque la poesía concilia las cosas y los hechos con sus significaciones, que aparecen en el propio poema, en tanto la vida comunicativa se basa en la escisión cosa/palabra. El poema se devuelve a la vida y conforma o auxilia a conformar el mundo. Ello es posible gracias a la «emoción impersonal» de la poesía (algo que nos había anticipado Juan de Mairena, otro intermitente). En ese vaso comunicante del poeta con el otro que es él mismo reside la dimensión cognoscitiva de la poesía.

Entonces: la voz del poema no es la voz del poeta, sino una voz autónoma que lo significa y lo identifica,

partiendo de la interpelación. Lo que el poeta siente no es lo que le promueve su acción sino una suerte de abstención contemplativa ante las cosas. De ahí que, según apunté antes, la poesía, como vivencia, sólo es vivencia del acto poético.

Gil reivindicó, en plena autarquía cultural franquista, el carácter europeo de la tradición poética española. Su opción por los escritores en inglés frente a la costumbre de privilegiar, en España, las fuentes francesas, refuerza esta actitud de apertura y extrañamiento. No es difícil imaginar que él, junto con algunos otros lectores singulares (Barral, Castellet, Vilanova) hubieran marcado una vía marginal a la sofocación casticista de esos años.

El resultado fue, a mediados de los sesenta, un auge de la poesía cosmopolita y aristocratizante del movimiento llamado *novísimo*. En parte, se hizo cargo de los manierismos de Gil de Biedma y convirtió su militancia individualista en aire de estirpe, que es lo contrario al individualismo.

¿Y ahora? El reflujo pone de moda la denominada «poesía de la experiencia», que parece repetir una de las referencias preferidas de Gil, *The Poetry of Experience* (1957) de Robert Langbawm. En rigor, es todo lo contrario. La poesía española de la experiencia vuelve a la identidad poeta/persona civil, definiendo ésta como un término medio estadístico, el «hombre normal» del arte realista. Es, además, una poesía que siempre insiste sobre el lugar de origen, según el neocasticismo de la actual cultura española de las autonomías. Los poetas han de ser normales pero, además, normalmente andaluces, gallegos o extremeños.

Nada menos Gil que todo esto. Gil propuso que el poeta se contemplara en su doble, en su otro, no que se regodeara en él mismo. Como el Poe de Mallarmé o aquel personaje de Borges al cual la muerte le revela «su verdadero rostro eterno», la eternidad del momento (en su caso, el momento de la lectura) lo transforma en ese otro que hoy conocemos como Jaime Gil de Biedma.

Leo, de pasada, esta picante definición que Gil hace de Unamuno: «Padre de familia monógamo, funcionario del Estado avecindado en Salamanca y español profesional». Se me junta con la relectura de *En torno al casticismo*, publicado hace cien años. Valdría la pena repasar las fechas y resituar a la llamada «generación del 98» en el año del asunto Dreyfus (1894) y esta recopilación unamuniana, donde están diseñadas las tensiones del 98.

De una parte, tientan a Unamuno la casta y la intrahistoria. De otra, la humanidad y la historia. Casta, castidad, casticismo, pureza, defensa frente al bárbaro, al invasor, al extranjero. Intrahistoria invariable, silenciosa, acarreada por la tradición. Por contra: la historia variable, ruidosa, fechada, lo eternamente humano que es la verdadera casta sin casticismos. Digresión: en el siglo XVII, Saavedra Fajardo aludió a «la pureza y castidad de las vozes». El lenguaje es puro cuando es casto, cuando no conoce el contacto con otro cuerpo, cuando ignora que es penetrante y penetrable. La pureza del lenguaje es *anerótica*, entonces.

Unamuno defiende la tradición, pero ataca al tradicionalismo, que no quiere ir al origen, sino al pasado, algo muerto, pues ha pasado de largo. Le preocupa, como a tantos intelectuales españoles desde el romanticismo, la regeneración, sin saber precisar de que se trata. Regenerar puede ser volver al origen, desandar la *degeneración* que es la historia. Pero puede ser lo contrario: generar de nuevo (cambiar de padre, de generador) y empezar otra cosa. El debate se lleva, pues, hacia el ensimismamiento español en un origen puro o a su alteración en la modernidad.

La noción de pureza original liga la casta con la raza, es decir con lo radical, con la raíz y el arraigo. Unamuno intenta conciliar la oposición entre raza e historia (esencia y devenir, identidad y cambio) por medio de la noción de pueblo, es decir lo que tiene origen y es, al mismo tiempo, resultado de una historia. Pero el intento se dramatiza, porque le pesa demasiado la preocupación por salvar a España, como si estuviera a punto de perderse, de desaparecer, y el mundo se fuera a quedar sin algo tan precioso como España, aparte de la desazón de los españoles ante la esfumatura de su máxima referencia. Fue la contradicción del 98, la imposible reunión del casticismo y el cosmopolitismo, la incapacidad para aceptar cuánto de destructivo hay en la creatividad de la historia.

En torno al casticismo fija, en otro sentido, la devoción del 98 por el paisaje castellano viejo, una de las mejores invenciones del Unamuno escritor, su facultad

romántica de personificar un paisaje y personificarse en él (el juego de lo uno y lo otro que proponía Gil de Biedma, unos renglones antes). Pensemos en *Por tierras de Portugal y España,* por ejemplo.

La Castilla unamuniana es un espacio oriental, austero, poblado por gente taciturna y ensimismada, que se agrupa en pequeños núcleos aislados. Unamuno admiraba a Sarmiento y la descripción que el vasco hace de Castilla se parece demasiado sugestivamente a la que el sanjuanino hace de la pampa.

Pero hay más. Sarmiento, al oponer la barbarie a la civilización, en rigor lo que hace es oponer la cultura a la civilización. Dudo que hubiera leído a Kant o Herder, que empezaron con estas distinciones, pero su imaginación romántica lo llevó a identificar cultura con barbarie (así como suena), es decir con saber tradicional, aislamiento, autarquía, economía de subsistencia, incomunicación. La casta de Unamuno, dotada de intrahistoria. Un dualismo que Ferdinand Tönnies recogerá en un libro famoso, *Comunidad y sociedad* (1887) y que tendrá una prolongada descendencia entre autores tan variopintos como Américo Castro y Martínez Estrada, Oswald Spengler y Thomas Mann.

La civilización es, por el contrario, la ciudad, la ley pactada, el ferrocarril y el barco. La ciudad tiene espacios exteriores y se intercambia con ellos. La ciudad es la historia, el pasado que no es tradición ni origen, sino crítica de la memoria colectiva.

Copio este rasgo de fina lucidez de don Miguel: «La fe viva no consiste en creer lo que no vimos, sino en crear lo que no vemos». Crear lo invisible o, al menos, a partir de lo invisible: puede ser la mejor manera de definir la tarea humana en la historia, que siempre tiene algo de fe, de confianza en lo externo. No el credo en lo que creen los demás, sino creer en lo que yo hago. *Creer,* algo tan cercano a *crear* que se confunden en el *yo creo.*

Lo repito a propósito del obeso libro de Eugenio Trías, *La edad del espíritu* (721 apretadas páginas publicadas por Destino), ya que de regeneración, fe y origen se trata. No sólo por lo voluminoso del texto, sino por sus ambiciosos alcances (nada menos que una Historia General del Espíritu, así, con mayúsculas germánicas). Trías nos cuenta dicha historia pero, además, nos revela sus claves (que, a su vez, le han sido dadas por revelación) y nos profetiza su derrotero. Su actitud es grandiosa y la diseñan sus invocaciones a Ulises y los argonautas. Para resolver las perplejidades del «pensamiento débil», el filósofo barcelonés se mide con gigantes y titanes.

Todo esto parece muy romántico, del primer romanticismo. En efecto, la referencia «fuerte» de Trías es Schelling, aunque su visión de la historia avanza, por el idealismo, hasta un Hegel releído en clave de teodicea: el Espíritu va del origen al absoluto y vuelve sobre sí mismo, en un ciclo que recorre la unidad, la dispersión y, de nuevo, la unidad que es alfa y omega. La diferencia fundamental con Hegel es que, para Trías, las distintas etapas de la historia no se conectan entre sí, son procesos cerrados: no hay devenir.

El Espíritu, desprendido de su matriz simbólica (lo sagrado), sufre una revelación que la modernidad denomina razón, revelación segunda, si se quiere, ya que el símbolo es ya una revelación primera de lo sagrado en lo sensible. Finalmente, el Espíritu habrá de retornar al substrato inconsciente para hallar un nuevo horizonte simbólico (o sea: una nueva sacralidad). Ocurrirá en un encuentro místico del testigo con el lado oscuro y nocturno que es la faz esotérica del Espíritu, Espíritu que es sujeto absoluto y testigo, tanto del ser como del acontecer.

El papel que Trías reserva al filósofo en todo este constructo es el de profeta. Asentado en las grietas del mero acontecer que dan acceso al absoluto del ser, el filósofo como testigo del Espíritu, es capaz de percibir las revelaciones y prever lo que habrá de ocurrir. Un solo ejemplo: desde 1848, nuestra época ha de recorrer siete etapas, que el filósofo conoce de antemano en carácter de descifrador/revelador del destino, sabedor del *telos* que persiguen los tiempos históricos.

En Hegel, el Espíritu conoce su origen a través de su quehacer, pero en Trías, el Espíritu desconoce su origen a través del quehacer y debe repristinarse para recuperar su hora cero, su vínculo con la matriz de lo sagrado. Por eso es tan reticente ante la modernidad y tan entusiasta de fenómenos antimodernos, de fundamentalismo religioso, como los movimientos políticos de Irán y Camboya.

Semejante construcción, la tomas o la dejas, pero cabe alguna objeción al enfoque con el cual Trías se aproxima a la historia, a la suya y a la de todos. Es válido proponerse una lectura unificadora y providencialista de la historia en

clave neorromántica. El error de Trías consiste en no hacer neorromanticismo, sino en intentar una restauración de Schelling como maestro de Hegel. El riesgo de estos radicalismos es resultar anacrónicos. En efecto ¿qué puede decirnos un Schelling resucitado por arte de magia de este mundo informático, interplanetario y carente de «grandes relatos»? ¿Se puede calcar la crítica romántica a la Ilustración para dirigirla contra el mundo contemporáneo? En tal caso, el profeta pierde su distancia frente al tiempo, esencial para el ejercicio de su don profético, y se pierde en las fechas de un almanaque caído en un rincón de la historia. Se puede pensar contra el tiempo, pero siempre desde algún momento del tiempo, imaginando la situación de contemporaneidad que sirve de punto de partida para pensar el origen, el derrotero fatal del Espíritu o las ideas eternas. La paradoja de lo humano es que no puede inventar otra eternidad que la histórica. No hay eternidad sino del retorno, que es mito si retorna lo mismo e historia, si retorna lo distinto. Lo pensó uno de los mentores de Trías, Nietzsche, que propuso ser extemporáneo a su tiempo, no a otro tiempo, con lo que logró ser crítico de su mundo. Crítico, no profeta.

Blas Matamoro

Ortega y Maravall*

El punto de arranque del libro de Francisco Abad es una presentación de las demarcaciones en períodos y generaciones bajo las cuales podrá entenderse adecuadamente el siglo XX. El conjunto de nuestra centuria —propone el autor— debe estudiarse desde una perspectiva de «larga duración» como un segmento de caracteres peculiares dentro de la «Edad Contemporánea» que, como es sabido, tomaba sus inicios hacia 1680. En nuestro país, para el siglo XX y para la historia del pensamiento español, cabe distinguir dos mitades, la primera de las cuales se corresponde con la parte final de la denominada «Edad de Plata» de la cultura hispánica y la segunda, con la etapa posterior a la guerra civil. Ambos períodos quedan reflejados en esta *Introducción al pensamiento español del siglo XX,* pues de los dos estudios que se contienen en el libro de Abad, el primero va dedicado a la trayectoria filosófica de Ortega y Gasset, y el segundo, a la obra de José Antonio Maravall, buen ejemplo del esplendor historiográfico que conoce la segunda mitad del Novecientos. Se presenta esta *Introducción* como una nueva aportación al conocimiento de nuestra centuria de quien ha dedicado ya muchas páginas a lo que se ha denominado «la tradición liberal» española: a la obra de la Junta para Ampliación de Estudios, a la escuela de Menéndez Pidal, etc.

Una particularidad tiene la delimitación de la «Edad de Plata» que leemos aquí y en los últimos trabajos del profesor Abad: frente a la estimación del sintagma en otros escritos de investigación filológica, donde se entiende que el período de florecimiento espiritual a que nos referimos comprende el espacio de los años propiamente alfonsinos (de principios de siglo hasta la guerra civil), Francisco Abad estima, aproximándose en ello a las consideraciones de algunos historiadores, el ancho espacio de tiempo que arranca de 1854 bajo el reinado de Isabel II y se dilata hasta 1936 («porque la historia intelectual española de la segunda mitad del XIX se constituye justamente a partir de tendencias que cuajan entonces»), y de esta manera propone la adecuación de tomar una perspectiva de «larga duración».

Entre los hechos conformadores del pensamiento español del Novecientos el autor destaca con acierto dos: la reacción ante el positivismo decimonónico (de

* *Francisco Abad,* Introducción al pensamiento español del siglo XX, *Málaga, Agora, 1994, 231 pp.*

la que podemos encontrar ejemplos en la ciencia lingüística o en la propia obra de Ortega y Gasset) y la trayectoria española de la historiografía del siglo XX. La historiografía española ha experimentado un enriquecimiento singular porque ha sabido integrarse investigaciones interdisciplinares con las ha logrado levantar las fronteras entre las áreas colindantes, pero también ha intervenido en su renovación la percepción autónoma de la necesidad de novedades que se daba en especialistas tales como Jaime Vicens. De este modo, a través de estos dos elementos expuestos muy brevemente en la introducción, se proporciona al lector un marco, unido al encuadre cronológico y generacional, donde situar adecuadamente la obra de los dos autores, aparentemente tan heterogéneos, que se analizarán en las páginas siguientes del libro que comentamos. Pero además, el profesor Abad integra sus dos contribuciones en todo un conjunto de propuestas de estudios que habrán de dedicarse a investigar el pensamiento español del Novecientos, pues enumera, desde una perspectiva eminentemente filológica, hasta una decena de tareas pendientes en el campo de la historia del pensamiento español de nuestra centuria. Llama la atención que la nómina de tales labores no se refiera en su mayor parte a figuras particulares desatendidas, antes bien las lagunas en la investigación alcanzan a temas esenciales y de gran envergadura como la «polémica del positivismo», o la generación del 14.

El estudio consagrado a Ortega y Gasset se divide en tres capítulos donde se recogen otras tantas etapas en la vida del filósofo («Los años juveniles», «Primera madurez», «La segunda navegación»), más un apéndice («Ortega ante Goethe»). El conocimiento de la obra de Ortega permite a Abad delimitar los momentos de la trayectoria del filósofo fundándose en las indicaciones y en las claves de los propios textos del pensador madrileño, aunque no deja de presentar otros ensayos de división realizados por la crítica. Sin embargo, más que resaltar el valor informativo o la claridad expositiva que despliega el autor al indagar el desarrollo y la maduración de algunos aspectos y temas complejos del pensamiento de Ortega, nos interesa sobre todo destacar el valor metodológico de su trabajo, que está en la base —nos parece— del rigor de su investigación.

En primer lugar, Francisco Abad nos proporciona ejemplos adecuados de aproximación a la obra de un autor con un «criterio estructural», de tal manera que toma en consideración —como el propio autor señala— «la totalidad contextual de cada texto, no afirmaciones parciales o aisladas de los mismos». La coherencia interpretativa que se obtiene de considerar cada obra como un todo en sí aleja este estudio de otros acercamientos a la obra de Ortega que de modo habitual —como reconocen algunos estudiosos— lo simplifican, mutilan, descontextualizan y confunden con desfiguraciones.

En segundo lugar, haciéndose cargo del principio de crítica literaria de «explicar las invenciones de los autores por la acción inicial de varios estímulos inmediatos», reconstruye el conjunto de estímulos literarios que «por adhesión o rechazo» estuvieron presentes en el espíritu del joven Ortega cuando en 1914 termina su primer libro, *Meditaciones del Quijote.* De este modo, Francisco Abad tiene presente la serie literaria que precede a las *Meditaciones* (*El árbol de la ciencia de Baroja* en 1911, *Troteras y Danzaderas* de Pérez de Ayala, fechado en 1913, diversos escritos de Unamuno y artículos de Azorín salidos en *ABC*), sin olvidar tampoco las incitaciones que sobre Ortega ejercieron, por ejemplo, obras de pensadores como las *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* de Husserl y otros escritos suyos de los años anteriores a 1914. Sintetiza así Abad: «El rechazo por el joven Ortega de lo que él llamaba «el alma dispersa» de los autores noventayochistas, más la reticencia expresa de ellos (y la de Pérez de Ayala) a que la cultura intelectual fuese solución a los problemas vitales, e incluso el recordarle al filósofo que hasta entonces no había escrito ningún libro, debieron constituir en el alma del madrileño otras tantas motivaciones inmediatas para decidir afirmarse a sí mismo en lo que era y tal como era, y de todo resultó la obra inicial *Meditaciones del Quijote*» (p. 44). El abandonar por primera vez el canal de la prensa periódica para dar a conocer sus escritos y las ideas que se exponen en las *Meditaciones,* son temas que encuentran aquí la coherencia y la fuerza explicativa ausentes en

otros muchos trabajos donde resulta muy habitual buscar las influencias orteguianas por el lado exclusivamente filosófico (José Luis Abellán).

La óptica del autor de esta *Introducción al pensamiento español del siglo XX,* especialista en teoría de la literatura, también deja trazas en su contribución a un mejor conocimiento de las ideas estéticas de Ortega y Gasset, derramadas desde el primer artículo técnico que considera el presente estudio, «Adán en el Paraíso», escrito a los veintisiete años. Le siguen en esta temática las *Meditaciones del Quijote,* escrito, como se ha dicho, del período inicial de su obra; *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* (pp. 70-74), ya dentro de la «primera madurez» que va desde hacia 1916 hasta 1932.

Si la aportación de Abad a la explicación de la obra orteguiana viene a sumarse a una muy amplia bibliografía acerca del pensador, en el caso del segundo estudio dedicado a Maravall, estamos ante la primera monografía que se consagra a sistematizar la importante obra historiográfica de don José Antonio. Por otra parte, no debe pasar inadvertido que resulta excepcional, prácticamente único, que un historiador de nuestro siglo XX cuente con un estudio en detalle de los aspectos fundamentales de su aportación al saber histórico. Así pues, debemos agradecer a la investigación de Abad la cabal valoración de José Antonio Maravall, cuya obra es perfectamente equiparable a la del autor de *La Méditerranée et le monde méditerranéen a l'époque de Philippe II,* Fernand Braudel, nombre al que se asocia una de las más espectaculares transformaciones en la historiografía española de nuestro siglo. Asimismo estimamos que F. Abad piense en los lectores filólogos, al entregarnos «un posible marco de conjunto» para las interpretaciones del profesor valenciano acerca de la historia literaria española.

El estudio dedicado a José Antonio Maravall, historiador que se considera incluido en la cuarta generación de nuestro siglo, correspondiente a los nacidos entre 1906 y 1920, ocupa seis capítulos y una conclusión. En el primer capítulo presenta los conceptos historiográficos fundamentales: en las aportaciones de Maravall, mientras que los siguientes tratan de compendiar los más importantes trabajos del profesor valenciano en torno a algunas «leyes históricas» o conjuntos estructurales como «la Edad Media», «Prerrenacimiento y Renacimiento», «Barroco»..., que darán titulo a unidades capitulares sucesivas. Estas páginas de Abad, se redactaban en vida de Maravall (en 1984, según nos informa una nota), de modo que ciertas facetas de la «época de los últimos siglos modernos», objeto de algunas de sus últimas investigaciones, habían de quedar incompletas. Hoy tenemos conocimiento de los aspectos referidos al Setecientos gracias a la compilación de los treinta trabajos, algunos de ellos inéditos, recogidos en 1991 por Carmen Iglesias *(Estudios de la historia del pensamiento español. Siglo XVIII,* Madrid, Mondadori).

Las reflexiones más significativas de teoría y metodología de la historia, que Maravall desarrolla extensamente en *Teoría del saber histórico* (1958), apuntan a resaltar la necesidad de superar lo anecdótico de la historia y las interpretaciones de lo histórico restringidas, poco abarcadoras, o que simplemente tuercen la realidad. Si Maravall se inspira en el pensamiento físico para afirmar que la historiografía debe tener presentes datos mensurables, hechos empíricos, una segunda idea teórico-metodológica tomada de las ciencias de la naturaleza viene a completar esta primera necesidad de una historiografía empírica: se trata del «principio de complementariedad». Aplicado al saber histórico se entiende que éste no consiste en el acopio erudito de hechos, sino que ha de buscarse en ellos el sentido «que poseen a la luz de una hipótesis interpretativa que los comprenda; respecto de la realidad histórica misma, *complementariedad* quiere decir articulación o estructuración efectiva de esos hechos» (p. 133). De ahí viene el concepto de «estructura» definido por Maravall como «la figura en que se nos muestra un conjunto de hechos dotados de una interna articulación, en la cual se sistematiza y cobra sentido la compleja red de relaciones que entre tales hechos se da». Francisco Abad reconoce la importancia que tiene en la obra del profesor valenciano el complicar y enriquecer las perspectivas (por ejemplo, incorporar a la historiografía el pensamiento y las mentalidades del pasado) para superar el principio de

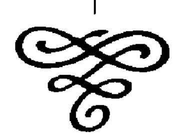
determinismo que surge de una historia regida por una causalidad lineal, y por ello otorga gran importancia a la presentación del concepto de « estructura histórica». Al historiador le interesa captar los hechos en conexiones, en campos, en estructuras que —nos dirá Abad—«constituyen tanto una realidad como son asimismo la configuración adecuada que ha de adoptar la ciencia de lo histórico» (p. 134).

Una vez presentados ciertos principios de teoría y método de don José Antonio, el profesor Abad pasa a ofrecer las líneas temáticas fundamentales de su extensa obra. Pese a que la ampliación temática de la obra de Maravall, es norma desde los primeros pasos de su labor investigadora, y aunque los campos de sus análisis se extienden de la Edad Media al siglo XX, la atención preferente de su obra se centra en el dilatado espacio de tiempo que va desde las décadas finales del siglo XV a los años finales del Seiscientos. Y en ese ciclo dos son los temas medulares de sus indagaciones (en palabras de Maravall): «la visión de la historia que ha inspirado a los hombres de esos siglos modernos y la concepción del sistema de Estados en que sus sociedades aparecen instaladas», esto es, «la manera de entender su inserción en el tiempo histórico y en el espacio socio-político» del hombre de la época.

Aunque muy brevemente, no podían quedar sin presentar algunos análisis que muestren cómo José Antonio Maravall traía a sus exposiciones textos fundamentales de la serie literaria; pero no lo hacía en apoyo de tal o cual comprobación, sino que aspiraba a «entender el discurso todo de un autor (o el de una obra de relieve) en cuanto se halla vinculado a una situación dada»; y así esta *Introducción...* da noticia de las interpretaciones de Maravall acerca de *La Celestina*, del *Quijote*, del teatro barroco o del discurso plástico de Velázquez. El estudio de Abad nos ha ofrecido, con abundante copia de ejemplos, las contribuciones decisivas de don José Antonio a la ciencia historiográfica y a la «historia de la civilización» (la «Conclusión» del libro que estamos comentando y el trabajo de Jover Zamora, «Por una historia de la civilización española», *La civilización española a mediados del s. XIX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 305-387, interesan a este propósito); ha mostrado la brillantez y profundidad de sus planteamientos, la riqueza de los temas y la complejidad de los enfoques; asimismo ha puesto ante nuestros ojos el incalculable interés de su obra para la investigación filológica.

El trabajo de quien conoce en profundidad la obra de los dos autores que aquí se analizan puede quedar abierto a otros desarrollos: importan, por ejemplo, las conexiones entre la teoría de lo histórico de Ortega y el pensamiento de José Antonio Maravall, quien se reconoce en deuda con el madrileño (Carmen Iglesias, «Conversación con José Antonio Maravall», *Cuadernos Hispanoamericanos* 400, 1983, pp. 53-74).

María Luisa Peces Gómez



América en los libros

Angel Esteban: **Donde no habita el olvido: la influencia de Bécquer en Hispanoamérica,** Granada, Impredisur, 1994, 180 pp.

Cuando José Martí escribió en 1889 que «la poesía está infeliz por nuestras tierras [hispanoamericanas], como criada a biberón, con el suero alemán de Bécquer y la leche multicolora de Campoamor», estaba diagnosticando un fenómeno que desde muchos años atrás venía conmocionando las letras de la América hispana, en especial la creación lírica. Puede sorprendernos el hecho de que el maestro cubano, en otros lugares de su obra, siga arremetiendo contra el «becquerianismo» tan en boga, mostrando así una aparente desaprobación de nuestro gran poeta sevillano. Puede sorprendernos más aún si consideramos la poderosa huella que imprimió en Martí el autor de las *Rimas.* ¿Por qué esa reiterada aversión hacia uno de nuestros románticos más geniales y más modernos?

El presente libro de Angel Esteban, profesor de la universidad de Granada, nos ha despejado definitivamente la cuestión. Según se demuestra en este trabajo, la influencia de Bécquer, que en España quedó sepultada por muchas décadas, en los poetas de ultramar ejerció un impacto decisivo, desde México hasta la Argentina. Sin duda alguna, esa beneficiosa influencia (tan acusada en el primer Darío y en el mismo Martí, amén de José Asunción Silva y otros modernistas de la primera hora) nos explica en cierta medida la rápida y audaz renovación de la prosa y el verso del Nuevo Mundo, que cristalizó en un movimiento continental, el modernismo, de relevancia capital en la ansiada modernización de las letras hispánicas.

Este libro constituye una base ya indispensable para todo aquel que desee conocer no sólo el influjo becqueriano en los poetas de América, sino para todo el que se interese en la evolución de la poesía hispanoamericana desde el romanticismo altisonante hasta la posterior expresión lírica, mucho más depurada y simbólica. En la obra de Angel Esteban se construye un elenco exhaustivo de todos los autores que, en cada uno de los nuevos países, acogieron con fervor la estética becqueriana. Unos, los más, se limitaron a una imitación escasamente creativa (de ahí el recelo de Martí); otros, sin embargo, la aprovecharon como un valioso instrumento al servicio de su personal inspiración.

Lo que tal vez se echa en falta es una distinción más precisa entre los meros imitadores del sevillano y los poetas que desde él hicieron su propia obra. Por ejemplo, en el último capítulo, al analizar la relación entre Bécquer y el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (a través de sus *Notas de un himno,* de 1877), el libro nos ofrece la imagen de un Zorrilla que sólo parafrasea a Bécquer y calca no sólo sus modelos expresivos, sino hasta el mismo argumento de los poemas. Invito al lector a cotejar los textos del uruguayo con las rimas de Bécquer que se señalan como fuente directa: veremos que, por encima de esa influencia indiscutible, las *Notas de un himno* contienen no pocos poemas auténticos y harto significativos en el romanticismo hispanoamericano.

Considero oportuna esta objeción, pues sin ella la lectura de esta obra puede hacernos creer que en las tierras americanas sólo se entonaron fáciles remedos del sevillano, cuando en realidad nos encontramos con poetas que superan en genio creativo a sus coetáneos españoles.

Por lo demás, la amplia documentación que nos proporciona el libro, así como buena parte de sus análisis, nos demuestran que en las otras orillas del Atlántico «nunca habitó el olvido» de uno de nuestros románticos más cabales e imperecederos.

Osvaldo Rodríguez, **Ensayos sobre poesía chilena: de Neruda a la poesía nueva,** Roma, Bulzoni, 1994, 125 págs.

Si bien la poesía chilena no conoció grandes figuras que protagonizaran la gesta modernista a finales del pasado siglo, nadie puede negar que este país andino fue incubando lenta pero fecundamente los elementos renovadores que, pocas décadas más tarde, brillarían con todo su esplendor en la poesía hispánica. Nombres universales como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y el injustamente olvidado Pablo de Rokha imprimen nueva savia a la lírica en castellano, la cual, gracias a la genial audacia de estas figuras, se recupera de un modernismo ya cansino y barrena todos los subsuelos inexplorados del lenguaje poético. Bien conocido es que la creatividad y vitalidad de la poesía chilena no se agota con estos nombres ni con estas décadas. Chile sigue siendo hoy uno de los países que más generosamente contribuyen a la renovación de la poesía hispánica.

El presente libro de Osvaldo Rodríguez, presuponiendo las hazañas ya conocidas de estas figuras, nos demuestra precisamente que la evolución de la poesía chilena continúa siendo un proceso fascinante en calidad y en número. Partiendo de los libros póstumos de Neruda, centrados ya en las certezas e interrogantes existenciales más perentorios, Osvaldo Rodríguez nos explica y nos ilustra el proceso que va de Neruda hasta hoy. Para ello no olvida el magisterio de los grandes poetas de mediados de siglo (Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teiller, Gonzalo Rojas, etc.), quienes fomentaron la conciencia crítica en sus sucesores inmediatos (Oscar Hahn, Walter Hoefler y otros miembros del grupo *Trilce*). Se trata de una crítica tanto social y cultural como propiamente estética, que ha preservado a tales poetas y a los jóvenes de hoy de un canceroso adocenamiento ante los dioses de Huidobro o de Neruda.

Pero la obra que comento valora las aportaciones de las grandes figuras de los 70 (Juan Luis Martínez, Juan Camerón y Raúl Zurita), así como la continuidad de esa renovación que aparece muy bien representada en los poetas más jóvenes, los que comienzan a publicar a mediados de los ochenta y principios de nuestro decenio. En ellos Rodríguez, sin simplificaciones meramente didácticas, distingue tres vertientes temático-estilísticas de enorme pujanza en la lírica actual: los que siembran en las parcelas siempre fértiles de la experimentación vanguardista, sin concesiones a la vacua originalidad; los que sienten la necesidad de un discurso lírico testimonial y más cercano a la historia inmediata; los que revitalizan la gran tradición chilena de la poesía lárica o telúrica, y los que, en un discurso conscientemente marginal, tratan de mantener el fuego vivo de las tradiciones indígenas. A estas tendencias se añade una creación femenina —no feminista— en que la mujer toma conciencia de su identidad desde unas posiciones muchas veces inauditas, como en el caso de Marjorie Agosín.

Libro éste sintético, pero no prontuario ni agenda de épocas, autores y publicaciones. Osvaldo Rodríguez, como chileno y como poeta, ha logrado explicar las causas de esta incesante evolución y los presupuestos estéticos de los poetas más destacados. Libro que nos abre un panorama actual escasamente conocido en las otras orillas del Atlántico y que se convierte ya en una referencia obligatoria.

Carlos Javier Morales

Horacio Quiroga/Una biografía, Pedro Orgambide. (Planeta, col. Biografías del Sur - Buenos Aires, 1994, 268 páginas).

Una personalidad felizmente tan poco convencional, tan inquietante y tan contagiosamente honesta, de fondo, no podía dejar de volverse apasionante para mi inquieta adolescencia —como para la de tantos otros, y aún mayores—. El mismo lo expresó, en forma bella y certera, también mejor que nadie: «Pues, ¿qué puede ofrecer el desierto a un hombre, si éste no se empeña en sacar de él un paraíso?» Indisolublemente ligado por su historia familiar a un sino trágico (no sólo él mismo, sino también su padre y su padrastro, y después sus únicos dos hijos, optaron por el recurso extremo del suicidio), esa aureola entre doliente y de predestinado no fue la única que envolvió al talento y al genio de Horacio Quiroga —nacido en el Salto uruguayo el 31 de diciembre de 1878, y fallecido en Buenos Aires, en el Hospital de Clínicas, el 19 de febrero de 1937—.

Como muy pocos casos en la litertura rioplatense, por desgracia tantas veces engolada cuando no encorsetada o pudibunda, su indomeñable personalidad individualísima y su orgánica, congénita ansia de absoluta libertad, convirtieron a su propia vida en experiencia fundante de sus textos, hicieron de su escritura una legítima evidencia. Entre Jack London y Thoreau, en el aire de Melville y de Conrad, por citar los más grandes, no sólo se alejó de las pequeñas miserias y los cotorreos, de la inmensa pequeñez de la mal llamada vida literaria, sino que también fue capaz de abandonar la para otros ansiada gran ciudad y buscar en una zona de fronteras, no sólo geográficas, el monte misionero, entre los voluntariamente desterrados soñadores utópicos y los peones prácticamente esclavizados como mensús (tipos humanos que él supo transmitir con tocante entereza en sus relatos), un ámbito donde tomar contacto a la vez con la naturaleza salvaje, no domesticada, y con su propia esencia, primigenia, puesta a prueba, de artista y de hombre.

En un autor así, su vida es tanto o más importante que su obra, y ambas son expresión de él mismo, de lo mismo, no sólo se complementan sino que se construyen, se erigen al unísono. Así pudo decir, en 1932, al volver a San Ignacio, con envidiable nitidez: «Después de quince años de vida urbana, bien o mal soportada, el hombre regresa a la selva. Su modo de ser, de pensar y de obrar, lo ligan indisolublemente a ella. Un día dejó el monte, con la misma violencia que hoy lo reintegra a él. Ha cumplido su deuda con sus sentimientos de padre y su arte: nada debe. Vuelve, pues, a buscar en la vida sin trabajos, de la naturaleza, el libre juego de su libertad constitucional». ¿Se necesita agregar algo más?

Mediante esta biografía que tiene el comienzo de una buena novela y se termina leyendo ávidamente, como un apasionado testimonio, otro escritor reacio a los recursos hoy desdichadamente predominantes de las relaciones públicas y del marketing, al preguntarse por las razones profundas que hicieron de Quiroga lo que es no deja de cuestionar, casi alusivamente pero con precisión, el significado actual del arte y de la literatura como arte entre nosotros, en nuestro propio medio. Esa «utopía del hombre que se basta a sí mismo, que hace su propia casa y vive en contacto con la naturaleza», como la describe en estas páginas vibrantes este otro narrador devenido biógrafo por segunda vez —Pedro Orgambide ya había dedicado en 1954 un libro a la vida de Quiroga—, encubría sin duda alguna la misma intención más que liberadora, libertaria, que su entonces joven amigo Ezequiel Martínez Estrada tuvo la grandeza de intuir, en forma penetrante, detrás de tantas invitaciones del autor de *Anaconda* a acompañarlo: «Sus frecuentes exhortaciones a que me radicara en San Ignacio implicaban, además del deseo de una intensa vida natural en común, designios que abarcaban el propósito de una reorganización racional y libre de la vida. El mismo ideal de Lawrence, en su mínima ambición. Siempre he considerado que en la insistencia de Quiroga porque abandonara mi empleo, me aviniera a contar conmigo mismo y con nadie más, encubríase la intención benéfica de sustraerme a las zarpas y garras de mis superiores burocráticos y de mis colegas pedagógicos».

Este libro fecundo y bienvenido viene a despertar, nuevamente, en quienes sean capaces de percibirlo, no sólo el sentido visceral que tiene esta obra de arte ligada a una experiencia de vida hasta volverla paradigmática (bien dice aquí Orgambide: «La selva se parece a un cuento de Quiroga que habla de la selva»), sino también el permanente desacuerdo que alcanzará a toda alta condición humana, a toda condición humana que merezca ese nombre, en su agotadora confrontación cotidiana con la ramplonería, la mezquindad, la bajeza o directamente la fealdad, en todos sus sentidos. Cosas que, por desdicha, no son apenas del pasado sino que se encuentran terriblemente vivas, también, ahora mismo, acaso más que nunca, en medio de nosotros.

Por eso, quizás, hoy bien podemos recordarlo con las mismas palabras con que, en abril de 1928, Horacio Quiroga se refirió a la muerte de Roberto J. Payró, uno de los muy pocos colegas que elogió en público: «Su honradez a toda prueba y su temple de varón traspasan fielmente su prosa. Existe una cómoda tendencia a desligar al hombre del escritor, olvidando que los caracteres de éste están determinados y limitados por el de aquél, porque quien escribe es el hombre. Inútil buscar caracteres firmes en un escritor de alma blanducha, y honestidad en la pluma de un hombre que se vende. El respeto y admiración que

profesamos a Payró provienen precisamente de que el hombre y el escritor que hay en él no se han vendido nunca a idea, sentimiento o imposición alguna».

Rodolfo Alonso

Blanco, Octavio Paz. **Archivo Blanco,** Ed. Enrico Mario Santí. Turner, Madrid, 1995.

Esta reedición facsimilar de uno de los grandes poemas de Paz (y de nuestra lengua, *Blanco*, 1967) viene acompañada de un volumen extenso, de gran valor, *Archivo Blanco*, que contiene el facsímil y transcripción de los borradores del poema, la correspondencia primera con los editores (Joaquín Díez-Canedo, Rodríguez Monegal, Vicente Rojo, James Laughlin), textos de Paz relacionados con el poema, cartas con los traductores (Charles Tomlinson, Claude Esteban, Eliot Weinberger, Haroldo de Campos), textos sobre *Blanco* de Weinberger y de los poetas Tomlinson y de Campos, y, finalmente, un extenso estudio de Mario Santí, una suerte de estado de la cuestión, sobre este fundamental poema. El volumen es una caja negra de las andanzas de *Blanco*.

Hay que indicar, para los que no conocen el libro, que *Blanco* está compuesto sobre una sola pieza de papel, plegada en 32 hojas, uno de cuyos extremos está fijo; además, impreso en dos tintas (negro y rojo) y varios tipos. Es un poema (tiempo plegado), cuyo movimiento, el acto de la lectura, es paralelo a su despliegue en el espacio: un camino irregular. Él poema puede leerse como varios poemas, aunque todos tienen un mismo sentido. Ese sentido es la búsqueda de significado. No es que sea una reunión de poemas sueltos: el libro está diseñado con una coherencia asombrosa tanto por los resultados como por la dificultad misma. Pero el poeta no nos hace ver esta dificultad: es un hábil tejedor que nos muestra sólo los logros. *Blanco* es un poema esencialmente erótico y amoroso, inspirado en ciertas ideas e imágenes del budismo mahayana y del tantrismo. Una obra absolutamente singular en toda la historia de nuestra literatura; pero no es una excentricidad; como el mismo Santí muestra, está insertado de manera coherente, aunque paradójica e impactante, en la historia de nuestra literatura moderna. Este poema, en diálogo con la cultura oriental, responde a todo lo que ha representado *Un coup de dés*, pero es algo más.

Mario Santí relaciona esta obra de Paz con la tradición de la *obra abierta*, tanto con sus materializaciones creativas como con su teoría (Umberto Eco), y así la emparenta, respecto de la literatura, con *Mobile* (Michel Butor) y *Rayuela* (Cortázar) y en cuanto a la música, con Pierre Boulez y John Cage. Ciertamente, es evidente un *ars combinatoria* que supone una concepción más activa del lector; es también un *ars amandi*, no en el sentido ovidiano sino en el iniciático del tantrismo. Un tantrismo que hubiera pasado por la escuela de los trovadores, el romanticismo y el surrealismo. Un tantrismo leído por un occidental que, años después, escribiría *La llama doble*. Además de tener relación con la poética de estas obras que menciona Santí, *Blanco* tiene que ver con la música: no es un aria ni un solo instrumental sino más bien una sonata o un concierto donde distintos instrumentos, paralela o linealmente, desarrollan temas que a su vez (como determinados por una gravitación que les otorga sentido) se unifican. Metáfora del erotismo, en su dimensión de pasión amorosa, los distintos fragmentos son totalidades sensibles que se imantan hacia algo (alguien, en realidad) que los trasciende: «ánima entre las sensaciones».

Tanto la reedición del *Blanco* original, como el volumen que lo acompaña, es un verdadero acontecimiento editorial; más: un verdadero acto poético.

J. M.

Valentino en Buenos Aires, Sergio Pujol, Emecé, Buenos Aires, 1994, 299 pp.

En libros anteriores *(Las canciones del inmigrante, Jazz al sur)* y en artículos en estas mismas páginas, Pujol ha demostrado su erudita amenidad en el tratamiento de la música popular rioplatense. Ahora, siguiendo con los detalles del gran cuadro histórico, pasa revista a las manifestaciones industriales del espectáculo en la Buenos Aires de los *roary twenties:* filmes y actores favoritos, periodismo cinematográfico, el tambaleante cine nacional, la revista musical, la aparición de la radio y de las literaturas anexas (radionovela, radioteatro), la difusión del disco y la victrola.

Es una cultura fantasmática en su mayor extensión (la reproducción mecánica o a distancia elude el cuerpo como presencia) y montada sobre los años de prosperidad y estabilidad liberal que siguieron a la Gran Guerra y antecedieron a la Gran Depresión, cuyas expresiones mueven a la reflexión sociológica, la evocación *camp* y la nostalgia del tiempo perdido, sobre todo para quienes no lo hemos vivido.

Preciso en sus fuentes, infatigable en sus pesquisas, rápido y divertido en su relato, Pujol nos sigue proponiendo la gran historia de la pequeña cultura, arrojando luces indirectas sobre el recuento del pretérito. Luces de proyectores *Biograph*, luces de cabaret, de linterna mágica, de farolito arrabalero y de flashes magnéticos: luces de una constelación imaginaria que dejó de brillar y que puede encenderse de nuevo en textos como el presente.

Un posible Onetti, Ramón Chao, Ronsel, Barcelona, 1994, 327 páginas.

Estas páginas transcriben, con comentarios del recopilador, una serie de conversaciones Onetti-Chao filmadas para la televisión francesa. El escritor uruguayo contaba por entonces ochenta años y estaba esperando a la muerte con la serenidad de lo próximo, tumbado en su cama, entretenido con las gracias juveniles de las ayudantas de filmación y frecuente de whiskies.

Chao consiguió sustraer a Onetti de su célebre laconismo y logró que comentara todos sus libros, hiciera algunas precisiones filosóficas, evocara su infancia (relato muy difícil de establecer en el caso onettiano), contara cuentos de diversa tonalidad, reflexionara sobre el amor, el Uruguay, los clásicos personales (Proust, Cervantes, Faulkner, Kafka, Céline, Simenon), la música (Tchaikovsky y Sibelius: dos románticos tardíos y espesos), el cine (los filmes de John Huston), la dictadura y la cárcel, los amigos muertos, el matrimonio, la infancia, el fútbol y algunos escasos contemporáneos.

Sabrosos aforismos aparecen en el diálogo, donde se mezclan los personajes de Onetti con su dócil invocador, que parece el penúltimo de ellos (el último está por venir): «La dicha no merece la suciedad de ese nombre: trabajo»... «Un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre»... «El hombre es una pasión inútil, pero, ya que estamos incomprensiblemente metidos en la vida, es necesario que nos fabriquemos morales personales y separemos en lo posible el bien y el mal...».

Onetti ha sido un escritor escasamente confesional y, en compensación, ha construido una ciudad de espejos donde aparecen sus perfiles disidentes y parecidos. Esta insólita facundia coloquial resulta un documento de primera calidad para el estudio de su retrato-robot y el laberinto obsesivo y melancólico de su narrativa.

Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación, Virginia Gil Amate, Departamento de Filología Española, Oviedo, 1993, 295 pp.

El escritor argentino Daniel Moyano (1930-1992) vivió en España desde 1976 y trabajó en talleres de escritura, uno de ellos ovetense. En la capital de Asturias despertó especial interés y uno de sus resultados es el presente estudio.

La profesora Gil Amate encara la evolución literaria de Moyano partiendo de la herencia regionalista y estudiando las matizaciones que el escritor de La Rioja hizo a los procedimientos del realismo. Para ello analiza el contexto de la literatura argentina inmediatamente anterior, sus zonas (Buenos Aires e interior) y las tradiciones elaboradas desde fines del siglo XIX.

Luego desemboca el rastreo en la adquisición de componentes ajenos al realismo, extraídos de la llamada literatura fantástica y con impregnaciones utopistas. Una buena dosis de humor da lugar a las consideraciones sobre lo carnavalesco, la caricatura y el sentido festival de la narración, típicos en muchas páginas de Moyano.

El trabajo de la profesora Gil Amate está documentado minuciosamente en los textos del escritor riojano y va trazando, con ritmo narrativo, la historia de una obra en la medida en que es, al tiempo, la historia de una sociedad. Completan el estudio unas amplias bibliografías sobre la recepción crítica de Moyano y su propia obra editada.

Theatre in Latin America, Adam Versényi, Cambridge University Press, 1993, 229 pp.

El teatro tiene una importancia histórico-cultural de primer orden en la historia americana, ya que resulta de la combinación entre ritos precolombinos y representaciones de origen europeo, que sirven de difusión cultural, adoctrinamiento y recreación para las masas iletradas, ajenas a la escritura.

El autor toma como referencia constante de sus estudios el elemento religioso, a partir de la llegada de Cortés (y los doce frailes franciscanos que cuestionarán ciertos aspectos de la conquista) hasta la teología de la liberación de nuestros días, pasando por la dispersión evangelizadora, el costumbrismo del XIX y la recuperación de elementos rituales indígenas en cierto teatro contestatario contemporáneo.

El estudio de los fenómenos teatrales es difícil en tanto parte de sus fuentes se pierden con el tiempo, al desaparecer las representaciones. Conocerlas en la actualidad supone un trabajo de campo minucioso y constante: recorrer ciudades y aldeas en busca de la viva realidad escénica. Combinando la compulsa de documentos con la asistencia a los espectáculos, el profesor Versényi nos ofrece un polifacético panorama que atraviesa la historia americana y define momentos esenciales en la formación de su mestizaje cultural.

Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America, Luciller Kerr, Duke University Press, Durham and London, 1992, 228 pp.

La figura del autor ha sido muy cuestionada por la crítica contemporánea, que ha desmontado la figura compacta del genio y propietario del texto, herencias románticas y positivistas. En la literatura hispanoamericana se han encarado las variantes de este desmontaje a través de una serie de textos que la autora va tomando como ejemplos de las mencionadas variantes y que se deben a Cortázar, Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, Manuel Puig, Donoso y Vargas Llosa.

La atribución del texto a un tercero, el pastiche de formas subliterarias, el cambio de voz en el narrador, el uso de fuentes anónimas, el punto de vista del personaje como imputación de lo narrado, son algunas de las estrategias puestas en juego y analizadas por Kerr en los distintos capítulos del libro. El autor es una persona ficcional o textual, a veces un mero nombre referencial, eventualmente una institución literaria, pero no una realidad compacta, unitaria y continua. Así lo han puesto de manifiesto los escritores de las épocas conflictivas (Cervantes en el barroco o Joyce en nuestro siglo, para abreviar al máximo los casos). La narrativa hispanoamericana, en su costado experimental, ha incidido en muchos aspectos hereditarios de la narración, poniéndolos en crisis y, entre ellos, el autor, que con distintos enfoques va recorriendo Kerr en compañía de sus posibles «autores».

El bandolerismo en Cuba. Presencia canaria y protesta rural, Manuel de Paz Sánchez, José Fernández Fernández y Nelson López Novegil, Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1994, dos volúmenes de 409 y 377 pp.

La presencia de los isleños canarios en la historia cubana no ha sido estimada en toda su importancia y para paliar este vacío, un equipo cubano-canario de investigadores ha hecho este laborioso y exhaustivo rastreo documental que abarca el siglo XIX y parte del XX (hasta la dictadura de Machado). Los llamados bandoleros cubanos, canarios o descendientes de canarios, representaron la resistencia de los labradores contra la política esclavista de los grandes ingenios. Dieron lugar, además, a un movimiento social sostenido a través de diversas etapas, sobre todo en las guerras y treguas habidas antes de la independencia (1898). En torno a los bandoleros se gestó una literatura folklórica y se esbozaron explicaciones sociológicas, como las de Varona, influido por el evolucionismo positivista.

Las fuentes para examinar el fenómeno son amplísimas y de exigente compulsa: periodismo diario, informes oficiales, partes militares, censos de población, más la variada literatura que el bandolerismo generó en casi un siglo y medio. El hallazgo, la crítica y el ordenamiento de estas fuentes bastarían para acreditar el valor

de este libro, si no apuntara a ciertas líneas de revisión histórica, como las que vinculan la historia del Caribe con la España insular más que con la historia americana continental, a la vez que aproximan las Canarias a las Antillas más que a la Península.

Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993), Fernando Ainsa, Trilce, Montevideo, 1993, 151 pp.

Este libro reúne dos partes que se ordenan en secuencia cronológica inversa: la segunda se ocupa de escritores anteriores a los que trata la primera. En aquélla comparecen Acevedo Díaz, ciertos narradores del veinte, Amorim y Onetti; en ésta, Julio Ricci, Cristina Peri Rossi, los escritores de alguna forma de resistencia durante la dictadura de los años setenta/ochenta, y los exiliados.

Las líneas de fuerza de la investigación reiteran el problema de la influencia (fuente de ansiedades, como demostró Harold Bloom, ya que significa declarar y aceptar a los padres que habrán de ser asesinados y totemizados) y la posible originalidad y autenticidad de una literatura ligada a un país pequeño y de existencia azarosa. Uruguay pudo ser una provincia argentina o un estado brasileño, o tal vez encabezar una confederación cisplatina que equivaldría a la Argentina sin Buenos Aires, una ocurrencia histórica digna de Felisberto Hernández.

Ainsa, a medias uruguayo y español, residente en París, puede considerar la materia desde dentro y desde fuera, en la cercanía y a la distancia, recurriendo a las fuentes dobles propias de un país de inmigración, las americanas y las europeas. Ser autóctono y ser universal, como querían los maestros de principios de siglo (Reyes, Henríquez Ureña) es el desafío de cualquier cultura y la respuesta uruguaya analizada por Ainsa figura entre las más calificadas de la literatura latinoamericana.

El tango, desde el umbral hacia dentro, Rafael Flores, Euroliceo, Madrid, 1993, 175 pp.

El tango tiene en España un estrecho margen de presencia, enmarcado por Gardel y Piazolla, como si nada hubiera antes ni en medio. Por ello, trabajos como el presente y emisiones radiales constantes e informadas como las que realiza su autor desde hace años, contribuyen a ampliar, completar y legitimar un panorama musical y poético que mucho tiene que ver con la propia cultura española.

Con prosa sintética, narrativa y amena, Flores nos describe las distintas etapas cumplidas por el tango desde los orígenes oscuros (nada es original si no es oscuro) hasta la producción actual, itinerario que se detiene, sobre todo, en los momentos clásicos (la guardia nueva, la poética del cuarenta, la vanguardia del cincuenta). Numerosas y oportunas fotografías y una útil bibliografía completan el volumen, que será de gran utilidad como texto de consulta y para iniciación de curiosos en el medio español.

Identikit de los argentinos, Juan Carlos Dido, Corregidor, Buenos Aires, 1991, 122 pp.

El tema de la identidad nacional o la psicología social de los argentinos ha ocupado a numerosos ensayistas, en parte meramente literarios, en parte observadores sociológicos sin moldes científicos, en parte ideólogos de los diversos matices del nacionalismo. Cuando se habla obsesivamente de algo es porque está en peligro o no existe y se lo quiere crear a partir del lenguaje. Ambas cosas se mezclan en los ensayos promovidos por el cambio social argentino desde 1880 hasta 1930, y por la crisis de la Gran Depresión a partir de entonces.

Dido recorre algunos de los textos más sintomáticos dedicados al asunto, debidos a Martínez Estrada, Mallea, Romualdo Brughetti, Héctor Murena, Julio Mafud, Víctor Massuh, José Isaacson, Carlos Alberto Loprete y Marco Denevi. En medio siglo largo, estos escritores, venidos de distintas zonas de la literatura, han intentado definir el ser nacional y sus constantes, a la vez que trazaban un capítulo decisivo en sus propias autobiografías. De ahí el interés literario y anecdótico de estos textos, sintetizados y sistematizados por un lector muy atento, que también se ve en lo que ven los otros y trata de reconocerse en el reconocimiento de los demás.

Brasil: o trânsito da memória, Saúl Sosnowski y Jorge Schwartz (editores), Universidade de Sao Paulo, 1994, 226 páginas.

La dictadura militar que gobernó Brasil desde 1964 y que, con matizaciones, perduró hasta 1988, puede considerarse una etapa en la historia brasileña, una etapa que, como todas las etapas, puede ser objeto de cierre y balance. Las jornadas que convocaron las universidades de San Pablo y Maryland en 1988 dieron lugar a la serie de trabajos que componen este volumen colectivo, cuyo interés es evaluar y criticar las políticas seguidas durante las décadas dictatoriales.

El panorama abarcado es muy amplio: política económica, autoritarismo, medios masivos de comunicación, literatura, arte de resistencia, el llamado «nuevo cine», teatro, cultura negra y música popular. Aunque, en general, los autores se muestran bastante enfrentados con la experiencia militarista, el cúmulo de documentos y testimonios personales reunidos otorga un valor de sólida fehaciencia a lo que dicen.

Hecho con voluntad de síntesis y para un público no especializado, el volumen permite tomar contacto rápido y concienzudo con un tiempo y un modelo de Estado que dominó en América Latina a partir, precisamente, del golpe de Estado de 1964. La experiencia brasileña no fue excepción ni caso aislado. Por ello, examinarla vale como cifra para repensar la historia del subcontinente a partir de la Alianza para el Progreso, la irrupción de las guerrillas y la guerra de Vietnam.

El cerco del deseo, Noemí Ulla, Sudamericana, Buenos Aires, 1994, 163 pp.

La crítica y ensayista argentina Noemí Ulla es también narradora *(Urdimbre, Ciudades, El ramito).* El presente es su último libro de relatos. Como en anteriores colecciones, el tema central es la relación amorosa, el mundo atractivo y mutuamente misterioso que para cada sexo representa el otro sexo. Valiéndose de situaciones cotidianas, Ulla trabaja con la extrañeza y lo siniestro que se filtran por las fisuras de lo vulgar, dando lugar a la aparición de aquellos sucesos extraordinarios o inesperados que convocan al asombro estético.

La compra de un mueble, un viaje en autobús, una carta de negocios, una visita a la pastelería, una borrachera, son los puntos de partida de estos viajes en miniatura hacia la sorpresa o el horror. En todos, Ulla vuelve a decirnos que la vida que creemos vivir es un espacio cercado por el deseo y que el cerco y el lugar protegido y acechado conforman dos vidas distintas. La menos oficial es la que se muestra esquiva y excepcional, y de ella da cuenta la literatura. Para acentuar estos aspectos inéditos de lo cotidiano, la narradora se vale de lenguajes deliberadamente cotidianos, como si su literatura se construyera disimulando su carácter literario y rescatándolo de su misma profundidad donde se da la «otra vida».

Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia, Reinaldo Sánchez (editor), Universal, Miami, 1994, 235 pp.

Reinaldo Arenas tenía una modestísima confianza en los críticos («la función de los críticos es no advertir siquiera lo evidente») y una altísima concepción del suicidio («la muerte voluntaria es el único acto puro, desinteresado, libre, a que puede aspirar un hombre, el único que lo salva, que lo cubre de prestigio, que le otorga, quizás, algún fragmento de eternidad y de heroísmo»).

Este libro colectivo es un aporte de los críticos al escritor suicida en las especies del héroe, con algo de mártir, que el propio Arenas quiso ser, según se entiende leyendo sus memorias.

Difícilmente se podría hacer este tipo de estudios en Cuba, por lo que la tarea corre a cargo de cubanos del exterior, junto con algunos colaboradores añadidos. Así se reúnen textos de Juan Abreu, María Elena Badías, Jesús Barquet, Lázaro Gómez Carriles, Roberto Valero, Eduardo Béjar, Lilian Bertot, Alina Camacho, Ottmar Ette, Liliane Hesson, Dolores Koch, Rita Molinero, Rosario Rexach, Alicia Rodríguez, Perla Rozencvaig, Francisco Soto, Soren Triff y Nicasio Urbina. En ellos se mezclan retratos, recuerdos personales y estudios centrados en textos singulares de Arenas, así como una bibliografía original y otra derivada.

La poética de José Martí y su contexto, Carlos Javier Morales, Verbum, Madrid, 1994, 571 pp.

Un exhaustivo examen de la poética martiana propone Morales en este articulado ensayo. Por poética cabe entender, en sentido amplio y complejo: la filosofía que sustenta la obra de Martí, su teoría del acto poético, la elección de un lenguaje simbólico y el resultado ideológico que se obtiene. En este sentido, Morales nos ofrece un Martí neoplatónico, un místico de la belleza que busca la reunión de la esencia y la forma en el poema que es imagen sensible del bien.

La situación de Martí (su contexto) en el mundo de las poéticas del siglo XIX, tan rico y revuelto, así como su vinculación pacífica/polémica con el modernismo, son otros puntos de interés para el estudioso. De esta encrucijada que fue el modernismo para la literatura de lengua española, parten las influencias o presencias martianas en otros escritores de la escuela o de tendencias posteriores. Las resonancias que Morales encuentra, a partir del escritor cubano, en obras más actuales, sorprenderán a muchos.

Morales no sólo recorre con minucia de entomólogo la escritura de Martí, sino que se maneja con una amplia bibliografía derivada, a fin de establecer el estado de la cuestión y situar sus propias conclusiones en esa maraña de lecturas martianas. El Martí de Morales es fundador de un modernismo que cuenta a Bécquer como antepasado y a Darío como máximo genio creador. Esta resituación de Martí, unida a su vinculación con literaturas de otras lenguas, propone una nueva clasificación de los materiales y una redefinición de los alcances del modernismo, en consonancia con la constante movilidad histórica de la propia modernidad.

De dramaturgos: teatro latinoamericano actual, Miguel Angel Giella, Corregidor, Buenos Aires, 1994, 238 pp.

Continuando su tarea de historiador y crítico del teatro latinoamericano actual, el profesor Giella, de la universidad de Carleton (Ottawa) presenta esta variada miscelánea donde se abordan temas teóricos (modelos textuales y sociológicos de lectura) como puntuales. Entre estos últimos figuran estudios sobre el venezolano Rodolfo Santana, los argentinos Eduardo Rovner y Ricardo Monti, y dos españoles vinculados a la producción americana: el dramaturgo Fermín Cabal y el crítico José Monleón. En otro apartado se examinan obras singulares de autores como Griselda Gambaro, Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Jorge Díaz y Eduardo Pavlovsky.

Aunque recogidas de distintas fuentes, estas consideraciones críticas insisten en temas constantes: la represión, el exilio, la experimentación formal, la crítica social, el estudio de los lenguajes coloquiales, los artilugios de la memoria.

El estudio del teatro contemporáneo en un área tan extensa y lingüísticamente matizada como América Latina, tiene sus dificultades: dispersión de los espectáculos, falta de publicación de algunos textos, prohibiciones y escasa circulación de las producciones. Todo ello explica la utilidad de textos como el presente, que rescatan de la pasajera actualidad de una puesta en escena, todo lo que la historia disputará al olvido.

Alberto Rougés. Vida y pensamiento, María Eugenia Valentié y Elba Estela Romero (editoras), Fundación Miguel Lillo, Tucumán, 1993, 124 pp.

Abogado, hombre de empresa, filósofo, el tucumano Alberto Rougés (1880-1945) figura entre los contados pensadores del panorama argentino de su tiempo, junto con Alejandro Korn, Coriolano Alberini y Francisco Romero. Militó en las corrientes que revisaron críticamente el positivismo, aproximándose al neoespiritualismo y el vitalismo, y abriendo el campo a la filosofía de los valores. Su producción no es abundante y por ello resulta muy útil esta miscelánea donde encontramos datos exhaustivos de su vida y obra, artículos de variada temática y algunas cartas.

A pesar de haber desarrollado su trabajo en el interior de la Argentina, sus contactos con el pensamiento de su época le valieron el aprecio de colegas como Ortega y Gasset, con el cual se conoció en el primer viaje del español a Sudamérica, en 1916. Al igual que Ortega, Rougés intentó pensar la modernidad a partir de lo que ésta aportaba al conocimiento teórico, o sea la especulación cientí-

fica, pero no a la manera del positivismo, que veía en la ciencia empírica la culminación del saber, sino buscando en la especulación teórica de la ciencia la reformulación de los problemas permanentes que son el dominio de la filosofía. Por eso, su preocupación lo llevó a buscar un espacio donde la vida y la eternidad se encontraron en un tiempo bergsoniano que es presente absoluto pero también memoria y deseo, pasado y futuro: el ser.

Bipolaridad de la cultura cubana, René Vázquez Díaz (compilador), Centro Internacional Olof Palme, Estocolmo, 1994, 126 pp.

En mayo de 1994, el Centro Olof Palme convocó a una serie de escritores cubanos, entre residentes en la isla y exilados, a efectos de ensayar un diálogo entre los dos polos de la cultura isleña. Algunos invitados como Guillermo Cabrera Infante, Carlos Franqui y Rosario Hiriart declinaron la invitación, considerando que la reunión significaba un apoyo al régimen castrista.

En este volumen se reúnen las comunicaciones pero, por acuerdo de los participantes, se suprimen las discusiones. Hay también algunas presencias fantasmales: Eliseo Diego y Severo Sarduy murieron poco antes; un funcionario norteamericano prometió vigilar la reunión. Los puntos de acuerdo debieron ser escasos, ya que la declaración final sólo rescata la unidad de la cultura cubana como herencia nacional y un pedido de que se levante el embargo económico norteamericano.

En general, hablan con soltura los del exterior. Díaz Martínez recuenta las ilusiones perdidas de la revolución; Heberto Padilla es autocrítico con el compromiso que llevó a apoyar una política dictatorial santificada por el antiimperialismo; Jesús Díaz opina que la dictadura de Castro es el mayor obstáculo al cambio; Vázquez Díaz se pregunta por qué no hay tribunas comparables en Cuba.

De los escritores venidos de la isla resultan curiosas las observaciones de los menores, Reina Rodríguez y Senel Paz, quienes consideran no vigente el dualismo entre revolucionarios y contras, entre «quedados» e «idos». Es como si no los marcara la historia inmediatamente anterior o quisieran borrarla por insoportable. Miguel Barnet recita el catecismo previsible, Pablo Armando Fernández se refugia en remotos recuerdos y Antón Arrufat viaja por la inasible noción de cubanidad.

El libro es acuciante y sabroso (no se espera menos de gente caribeña) y sirve para entender las limitaciones de todo proceso de transición sin modelos como el que ocurre en los países que ¿salen? de un régimen de modelo soviético.

La sangre de Santa Agueda. Angiolillo, Betances y Cánovas, Frank Fernández, Universal, Miami, 1994, 186 pp.

En 1897, el anarquista italiano Michele Angiolillo asesinaba a Antonio Cánovas del Castillo, descabezando al Partido Conservador español. El inspirador del magnicidio fue un médico portorriqueño de ideas libertarias, Emeterio Betances, quien ideó precipitar el proceso de independencia de Puerto Rico y Cuba, o sea la presión de los Estados Unidos sobre España para que abandonase el Caribe.

Ambos personajes han quedado a la sombra de Cánovas, cuyo *curriculum* como político e historiador los ha pospuesto al papel de villanos en la comedia del bien. El profesor Fernández, cubano de origen y norteamericano de adopción, reivindica a estos anarquistas porque lograron, con la muerte de Cánovas, adelantar la fatalidad de la independencia cubana y portorriqueña, con las salvedades del caso, ya que son difícilmente independientes dos islas en las costas de los Estados Unidos.

El material reexaminado por Fernández, aunque no es de primera mano, se somete a una relectura con una clave impensada: poner como protagonistas del final de la Restauración y el Desastre Colonial del 98 a dos militantes bakuninistas de poca monta, que se acercan a las gradas del poder y cambian la monotonía de sus mecanismos con un disparo oportuno. En la historia, ya se sabe, siempre acaba ocurriendo lo necesario, pero a veces, hace falta la ayuda de algún activista para que la necesidad sea, si cabe, más necesaria todavía.

B. M.

Los libros en Europa

Destra e sinistra. Ragioni e significati di una distinzione politica, Norberto Bobbio. Donzelli, Roma,1994, 100 páginas.

Es un tópico aludir a la desaparición de la dualidad política izquierda/derecha. Nacida por accidente en un debate de la Asamblea Nacional francesa, a fines del XVIII, cobró cuerpo durante el largo siglo XIX que, tal vez, para algunos espacios del mundo, acabó en 1989, al caer la muralla berlinesa. Tampoco se trata de una distinción universal: en el orbe anglosajón tiene poco relieve. En Estados Unidos, en términos partidarios, ninguno. No obstante, la tradición y el simbolismo espacial que implica, imponen su subsistencia. En efecto, las clasificaciones políticas suelen aludir al espacio y describen sumariamente el mundo: izquierda/derecha, cámara alta/cámara baja, vanguardia/retaguardia, progreso/reacción (adelante/atrás), objetivos lejanos/cercanos, extremos/centro, superficie/hondura, etc.

El crepúsculo de nuestra pareja tiene varias explicaciones. Carl Schmitt y el pensamiento autoritario que le sigue apuntan a una liquidación de lo político que arrastra una aniquilación del pensamiento que lo sustenta y/o que emerge de él, lo que se suelen denominar ideologías políticas. Otros pensadores (Herbert Marcuse) señalan que la sociedad posindustrial genera un modelo antropológico unidimensional, carente de componentes negativos, de distinciones, oposiciones y crítica. Hay quien ve en este declive un mero resultado de la creciente tolerancia, acolchonamiento y neutralización de las contradicciones en una sociedad cada vez más laica y matizada.

Bobbio no cree que la dualidad haya desaparecido, pero sí que es un tanto anacrónica, pues pertenece a un mundo social más contradictorio pero, a la vez, más estable y con una velocidad de cambio notoriamente menor a la del nuestro.

Es, por su naturaleza, algo que corresponde a una visión «horizontal» y democrática de la política, donde lo importante es confrontar, transigir y conciliar. Los equívocos se han generado cuando se llevó el par al mundo de la verticalidad política: obediencia, militancia y cadena de mandos sin discusión. Se impuso, así, una dialéctica bélica (de nuevo Schmitt: amigo/enemigo), estética (la izquierda es siniestra y fea, la gente de derechas es guapa) o moral (la izquierda es el bien y la derecha es la maldad).

Las oposiciones pueden ser excluyentes, como en el deporte o la guerra, pero pueden ser dialécticas e incluyentes, como en un debate parlamentario: lo uno y lo otro se distinguen y se buscan para existir en esa distinción que los separa y aproxima: para coexistir. Derecha/izquierda son, entonces, términos relativos, que sólo se dan el uno con y frente al otro. No son realidades ontológicas permanentes, esencias puras ni identidades fundantes, cuya crisis produce el terror a quedarse sin ser, sin realidad esencial o sin fundamento. Las diferencias, por fin, convergen en la síntesis o divergen en la aporía. La política, hija de la razón práctica, diseña espacios de negociación, donde los opuestos se alejan para acercarse, valga la paradoja. No por casualidad ha ocurrido en el último siglo algo tanto o más paradójico aún: que la derecha ha empezado su ciclo ideológico donde la izquierda lo ha terminado y viceversa.

Sin desdeñar lo antedicho, Bobbio subraya el hecho de que son los hombres que se dicen o creen de izquierda (con excepciones escépticas, como Massimo Cacciari) los que se plantean el problema de la identidad, supervivencia o reformulación de dicha tendencia. La derecha apenas lo hace. ¿No tiene identidad ni teme desaparecer ni necesita reformularse? ¿Sólo la izquierda siente que está en peligro de extinción? ¿Ha dañado gravemente su entidad el derrumbe del comunismo? Hay quien piensa que sí, porque, tuerto o derecho (valga la figura) el comunismo era de izquierdas. Otros prefieren concluir lo contrario: la caída del «socialismo

real» ha descargado a la izquierda del peso mortífero que significaba justificar al estalinismo y sus variantes.

Tal vez sea útil pensar el tema que tercia en la discusión: el centro. Hay un centro moderador, que atrae a izquierdas y derechas, toma elementos de ambas y los armoniza. Pero hay un centro excluyente, que no quiere parecerse a ninguno de los opuestos, así como el gris no quita blancura al blanco ni negrura al negro, siendo que resulta de su mezcla. Esta línea no carece de interés en nuestra actualidad política.

En otros casos, la subsistencia de la pareja resulta muy difícil de sostener. Por ejemplo, los verdes ¿qué son? Por su defensa de la solidaridad hombre/biosfera parecen de izquierdas, por su oposición al desarrollo, de derechas. En materia de bioética, ¿qué resulta más de unos o de otros, el rigorismo o el laxismo? Cierto feminismo, por su parte, propone borrar la dualidad, por ser invento de la conjura de los machos, y destacar otra dualidad, femenino/masculino, mucho más radical, persistente y obvia.

Bobbio sostiene que el dualismo tiene vigencia, porque los valores de tradición (derecha) y emancipación (izquierda) siguen vivos. Pero prefiere pensar que ya no se trata de una oposición protagónica, sino residual, complementaria y de segundo plano. Una oposición que no define sino que matiza otras divisiones más importantes. La más elocuente es la de extremismo/moderantismo, y la de mayor consistencia filosófica, la que distingue entre movimientos políticos clásicos y racionalistas (el conservatismo liberal, la socialdemocracia) y movimientos irracionales y románticos, basados en la acción y el sentimiento, y no en la reflexión (anarquismo, fascismo, fundamentalismos). La distinción decimonónica entre una derecha religiosa y una izquierda laica ha pasado de largo. Hoy la derecha es irreligiosa y existe una teología de la liberación que se proclama de izquierdas.

En el extremismo confluyen izquierda y derecha en una concepción violenta, militar y revolucionaria del cambio como algo abrupto y repentino, idea opuesta a la del progresismo clásico, que concebía el progreso como inevitable y gradual: los cambios ocurrían en su momento oportuno y no había que resistirse a ellos ni precipitarlos. Georges Sorel nos ha mostrado cómo sus discípulos bolcheviques y fascistas apuntan al enemigo común: la democracia burguesa, gradualista y moderada.

Hay problemas planetarios (medio ambiente, comercio ilegal de armas y drogas, explosión demográfica, sida) que no admiten enfoques divergentes y constituyen una novedad macropolítica que define a nuestro tiempo. Bobbio nos propone pensar políticamente a partir de ellos y no dejarnos llevar por las imágenes ilusorias de una persistencia ideal de dicotomías originadas en otro momento de la historia. Como propina nos muestra la rica bibliografía producida en Italia en los últimos diez años, incitándonos a progresar en la lectura y a confrontarla con el estado de la cuestión que él mismo describe.

La belleza, Stefano Zecchi, traducción de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1994, 191 páginas.

La belleza parece haber desaparecido de la reflexión estética contemporánea. Sin embargo, sigue constituyendo el estímulo para juzgar, de movida, cualquier objeto que el receptor considere estético. Zecchi se propone entender esta constancia y aquella desaparición.

Su planteamiento es una crítica a la modernidad (y van tantas, en estos días posmodernos) en tanto ha negado todo contenido de verdad al lenguaje del arte, sometiéndolo a las ciencias particulares (la semiótica, la historia, la lingüística, la propia estética considerada científicamente, etc). El sujeto en el centro de la historia nos aleja y hace olvidar del perdido origen y cada vez que nos encontramos con su retorno metamórfico, cíclico, mítico y tal vez eterno, se apodera de nosotros el sentimiento de la belleza, que es el afecto producido por aquella unidad perdida que sólo se experimenta como tal pérdida.

El arte no dice como la ciencia ni esconde como la magia, sino que señala. Lo señalado por el arte es un espacio utópico, la unidad a la que ansiamos volver y en la que nunca estuvimos. Por eso es una forma de acceso al saber: la vía de la recuperación. Para seguir su pista, Zecchi analiza tanto las concepciones apolíneas de la belleza (la perfección en el confín de la vida) como las románticas (la belleza móvil de lo vivo, lo

orgánico, lo corporal, incluida la enfermedad y comprendida la muerte).

La belleza es, entonces, no sólo un saber sino un saber crítico, que enrostra a la modernidad su alejamiento del ser. Esta requisitoria antimoderna se apoya en Heidegger y en una lectura parcial de su maestro Husserl. Zecchi así lo admite y glosa, agregando al debate estético actual un eco autorizado.

Crónicas en «La Nación» de Buenos Aires(1909-1921). Emilia Pardo Bazán, edición de Cyrus de Coster, Pliegos, Madrid, 1994, 285 pp.

Era costumbre, entre fines y comienzos de siglo, que las firmas célebres de España enviaran correspondencias a periódicos americanos. Lo hicieron Galdós, Clarín, Castelar, Valera y, según muestra este volumen, doña Emilia. Vale mucho la pena recuperar estos artículos, donde se contiene parte de la mejor producción de la Pardo Bazán. Ante todo, queda documentada su curiosidad por la vida intelectual y artística de su tiempo: la vanguardia futurista, Oscar Wilde, Tagore, la música de Richard Strauss, el wagnerismo, la rehabilitación del Greco, los cambios idiomáticos y la polución entre lenguas, el feminismo (defendido con fuerte convicción y sin fobias contra los varones).

En otro sentido, Pardo Bazán apunta sus coincidencias con los escritores, más jóvenes que ella, del 98: el conflicto entre casticismo y modernización lo ejemplifica de modo elocuente. La condesa vivió en la oposición dada por el par romanticismo/realismo. Amaba el teatro romántico, a partir de los clásicos españoles y Shakespeare. Era evolucionista pero hallaba el presente insustancial y desabrido (el eterno tema de lo que huye en la presencia). Fue realista en las fronteras mismas del naturalismo e hizo la crítica de la ingenuidad ante lo real: « La realidad es, sin duda, una mágica palabra que fascina, pero tiene el defecto de todas las palabras genéricas: es preciso explicarla, es preciso suponer que ni la entendemos bien, ni que responde a cualquier enigma. La realidad somos nosotros y nosotros somos diversos» (pág. 153). Su evolucionismo no le impidió criticar al progresismo: «Si hay algo en que no cabe progreso, en que esta palabra carece de sentido, es en arte y en literatura... el espíritu humano pide variedad: aunque se le digan peor las cosas, quiere que se las digan de otro modo. Y confunde el progreso con la diferencia» (pág. 233).

La condesa supo aproximarse a la anécdota de su tiempo y tomar distancia, apoyada en una cultura de varia dirección y nutridas lecturas. No se negó a su situación de mujer, a la vez privilegiada y coartada, ni exageró su identidad femenina. Fue irónica con lo que amaba porque no temía perder el afecto ante la inevitable crueldad de la inteligencia. La podemos leer como un sabroso documento de la época y también como una voz contemporánea.

La música. Hablando con Antoni Ros-Marbá, Luis Suñén, Acento, Madrid, 1994, 110 páginas

La editorial Acento propone una colección propedéutica en la que destacados profesionales explican la formación de su especialidad, su historia personal y sus opiniones acerca de sus tareas. En este caso, el crítico musical y poeta Luis Suñén entrevista exhaustivamente al director de orquesta Ros-Marbá, que nos expone con amenidad y clara memoria anecdótica cómo descubrió su vocación y la fue transformando en trabajo, merced a aprendizajes sucesivos (la mediación de Toldrá y Celibidache parece decisiva) que se convirtieron en experiencia.

Completa la entrega un cumplido cuadro con las carreras y las instituciones que permiten enseñar y aprender música en España.

Nietzsche y la polémica sobre «El nacimiento de la tragedia», edición de Luis de Santiago Guervós, Agora, Málaga, 1994, 183 pp.

La aparición de *El origen de la tragedia* provocó una polémica de alto coturno, pues el filólogo profesional y músico aficionado que era Nietzsche, destinado a convertirse en uno de los inventores del pensamiento contemporáneo, se vio atacado duramente por Wilamowiz-Möllendorf y defendido por su amigo el historiador Erwin Rohde y su maestro, el compositor Richard Wagner.

La minucia de lo discutido (analizado, a su vez, con minucia y competencia por Guervós en el prólogo) pertenece al mundo erudito, que se altera según las épocas. Al lector interesado y profano le queda la disputa epistemológica de fondo: Wilamowitz era un científico positivista que creía posible reconstruir el pasado aplicando el método correcto a los documentos fehacientes, en tanto Nietzsche entendía el pasado como lo entiende la historiografía de hoy: como un relato verosímil hecho desde el presente respecto a un objeto perdido para siempre e imposible de reconstruir.

La historia y su cuñada la filología, ambas medio hermanas de la música, son un arte y no una ciencia. Un arte riguroso, como el de los sonidos, pero que atañe a la imaginación y no a la verdad. Tal vez, más que las ocurrencias insolentes de Nietzsche respecto al pasado griego, lo que molestó a Wilamowitz fue que cuestionaran los fundamentos de su disciplina, todas sus ordenadas certezas con pretensión de eternidad científica. Nietzsche había «descubierto» que la historia se hace y se cuenta dentro de la historia misma.

Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960), Jordi Gracia, PPU, Barcelona, 1994, 283 pp.

La prensa universitaria del primer franquismo, hegemonizada por la Falange, es un buen escenario donde estudiar las tensiones intelectuales de aquella España y en qué medida, curiosamente, sigue siendo el cañamazo sobre el que se teje la vida intelectual española de hoy. Falange era el único lugar del régimen en que vegetaba cierto pensamiento laico y no es casual que de ella brotaran las primeras contestaciones internas al franquismo. Tampoco es azaroso que una parte decisiva de la izquierda pensante española tenga raíces falangistas, y bastante más enterradas de lo que se cree.

Recorriendo la antología preparada por Jordi Gracia y el ilustrativo prólogo que tira las líneas fuertes de aquellos tiempos, se encontrarán nombres, apodos y opiniones a menudo sorprendentes. Puntos de vista heterodoxos se contrastan con declaraciones de ardor joseantoniano por parte de algunos conductores posteriores de la izquierda intelectual. El falangismo también se proclamó enemigo del *status quo* (lo difícil es saber de qué se trata) y su elocuencia revolucionaria daba y da para mucho. Baste recordar estas palabras que copio de la página 116 (*La Hora*, abril de 1950), donde se define el falangismo como «una doctrina política nueva, hecha por jóvenes, revolucionaria y nacional, católica y subversiva, profundamente española tanto como universal.»

Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna, Arnold Gehlen, traducción de José Francisco Yvars y Vicente Jarque, Península, Barcelona, 1994, 365 pp.

La fortuna de Gehlen (1904-1976) proviene de haber acuñado el término *posthistoria,* tan manoseado por los postistas de diverso matiz. Es una fama injusta, que ahora se ve esclarecida en su exacta medida por este libro capital de la crítica contemporánea. En rigor, Gehlen entiende los *posthistórico* como la conciencia de un final de época, de liquidación de un período, lo cual redunda en una suerte de neoactualidad de todas las obras del pasado, que es el resultado de la historia (el pretérito existe en el hoy o ha desaparecido). Se siente cercano el final y el futuro aparece sin sucesión, como la ultimidad del tiempo. Extasis y aturdimiento cancelan la noción de la historia en tanto acumulación cualitativa y desarrollo de un sentido inmanente. Todo se vuelve mero acontecer, ajeno a la lógica y también al absurdo. Su síntoma es el advenimiento del arte abstracto, tras el cual nada queda por desmantelar. Más allá sólo hay el arbitrio, un hacer sin dirección. En efecto, en el arte abstracto, como en la música libremente atonal, hay un simulacro de sentido, no articulable, como el de los jeroglíficos: un sentido instantáneo e inacabado del mundo, que se alcanza por participación pero no de modo discursivo. O una apariencia de sentido, resultado de las disposiciones secundarias de las series causales. La abstracción rompe la secular alianza entre la imagen y la palabra, el pintar y el decir.

Justamente, el triunfo de la abstracción (la subjetividad reflejada en sí misma y tomada como referencia, la subjetividad autorreferente) es uno de los ejes del libro, en tanto un arte no discurrible niega la posibilidad del

curso y del discurso de la historia. En términos patéticos, da en *arte povera:* objetos construidos con una finalidad y que, amputados de tal finalidad, son exhibidos como desechos en un contexto museal.

La abstracción es la mudez de la obra de arte, llevada al extremo, culminación de un proceso comenzado cuando los artistas comprueban que la sociedad nada les demanda y se demandan ellos entre sí, por medio de un código hermético. Sin embargo, el azar rompe todo hermetismo y actúa en los terrenos que le concede el arte contemporáneo en una especie de «progreso pobre»: desarrollo de los métodos (efectos, materia, etc) en lugar de los fines, de los materiales más que de las formas, del genio iletrado que busca la flor azul y no el árbol del conocimiento, de modo que el arte primitivo se relee como el culmen de la estilización.

La salida, para Gehlen, está en volver a la teoría, sin la cual no hay gran arte, según el dictamen de Robert Musil. Hacer un arte conceptual, una reflexión de la obra sobre la obra, aunque no salga de ella y se comprometa con peligrosas explicaciones totalizadoras, totalitarias. El arte subsistirá si se piensa como un tercer mundo entre la naturaleza y la técnica, entre la tradición inane y la revolución que proclama una vuelta a la economía natural de subsistencia.

Texto imprescindible para pensar y repensar nuestro imaginario empobrecido por la abundancia de objetos que nos hace presumir de satisfechos, este libro es, además, una defensa de lo noble excelente y de lo único genial, categorías amenazadas por un falso democratismo o por la praxis absoluta de una teoría absoluta (el nazismo, el estalinismo). No hay como mover el pensamiento para mantenerlo libre, acaba por aconsejarnos Gehlen. No fijar las ideas para que sigan siendo ideas, como apostilló Valéry.

Actualidad de Nietzsche en el 150 aniversario de su nacimiento, coordiación del Luis de Santiago Guervós, suplemento 2 de *Philosophica Malacitana*, Málaga, 1994, 176 páginas.

Nietzsche, que intentó aniquilar la filosofía, ahora recibe la mirada atentísima de los filósofos, lo cual no habla mal de Nietzsche (que se habría equivocado) sino bien de los filósofos, pues abren su querencia al amplio amor al saber, que parece ser la etimología de la cosa, sin limitarse a la obediencia ante el conocimiento. Los malagueños, mediterráneos ellos, se especializan, con alto nivel de excelencia, en repasar al escritor alemán.

Este volumen reúne trabajos del coordinador, Manuel Crespillo, Jesús Conill, Rafael Larrañeta, Luis Jiménez Moreno, Marco Parmeggiani Rueda, Julio Quesada y María Zambrano (de esta última, páginas éditas e inéditas).

El abanico de temas, centrados en las cuestiones de filología y hermenéutica (un punto de partida decisivo para Nietzsche), abarca la polémica del escritor con los filólogos positivistas de su tiempo, el cuerpo como instancia hermenéutica de la razón práctica (un posible vínculo entre Kant y el romanticismo), la radical crítica a la metafísica y la búsqueda de una verdad como lo oculto por la demostración, los precisos alcances del nihilismo nietzscheano (que no es el terrorismo del nada existe y todo vale, sino la prescindencia del saber como institución), la vivencia como hermenéutica, el universalismo mediterráneo del pensador y la autocrítica del lenguaje como punto de partida del saber filosófico. Ultima pero no mínima, Zambrano aporta su preocupación limítrofe con Nietzsche: en qué medida y a su pesar, el escritor fue un cristiano existencial y un meditador de lo sagrado.

La reconsideración de Nietzsche en la literatura filosófica española del sesenta se ha vuelto a vitalizar (recordemos los recientes libros de José María Valverde, Enrique Lynch y Enrique Ocaña) y esta aportación colectiva malacitana demuestra que no se trata de casos personalizados y aislables, sino de un movimiento consistente y variado.

El milagro del teísmo. Argumentos en favor y en contra de la existencia de Dios, J.L. Mackie, traducción de Leticia García Urriza, Tecnos, Madrid, 1994, 314 pp.

El problema de la existencia de Dios como algo de lo que se puede discurrir ha preocupado, según es lógico,

sobre todo, a quienes no creen o dudan de ella. Filósofos como Pascal o Kierkegaard han desvinculado razón y fe, derivando hacia la angustia de la apuesta (creer en un Dios que puede no existir o viceversa) o llevando el tema al espacio de lo irracional: luz o tiniebla absolutas, Dios no da explicaciones ni las pide.

Hay, por contra, un Dios «de los filósofos», de quienes, por distintas vías, intentan, si no demostrar, al menos mostrar el lugar de su necesaria existencia. Porque, con precisión, Dios es, para la filosofía, la absoluta necesidad, la garantía, de que hay algo realmente Real, la esperanza de lo sumo y último: bello, bueno, justo.

Desde los más astutos y remotos razonadores de la Iglesia (entre Anselmo y Tomás de Aquino) se trató de conciliar la Revelación con las insistentes perplejidades de los filósofos clásicos acerca de esa causa que no era causada, de ese origen original, de ese quieto promotor del movimiento, de ese eterno fabricante del tiempo que, convertido en sujeto por vocación del pensamiento occidental, se suele denominar Dios, aunque rehuya todo nombre estricto.

Mackie ordena y repasa, con ánimo confutador, los distintos trucos de la filosofía para demostrar la existencia de Dios. El autor está dispuesto a creer si le prueban con fehaciencia y no con mera ciencia fea, que Dios existe. Pero ya Hume señaló hace mucho que la existencia de Dios es demostrable para quien crea en ella y no viceversa. Así que Mackie concluye que las argumentaciones teístas son impecables e inconvincentes. En efecto, nadie puede probar la corrección de un principio, ni su falsedad. Solo cabe aceptarlo por verosímil, acudiendo a la vieja costumbre de pensar y a su propia vejez.

Pasado y pensamientos. Alexandre Ivánovich Herzen, traducción y notas de Olga Novikova y José Carlos Lechado, Tecnos, Madrid, 1994, 368 págs.

Por fin hay una edición española, aunque fragmentaria, de las memorias de Herzen (1812-1870), un hombre que vivió entre la revolución liberal fracasada en su patria rusa y la fracasada Comuna de París. Desde 1847 su lugar(mejor dicho: su no-lugar) fue el exilio.

Socialista liberal, herido de desengaño por la frustración de 1848, Herzen trufó de pesimimo romántico las fuertes tendencias progresistas y positivistas de su tiempo, tomando de Hegel lo que denominaba «poesía de la dialéctica»: intentar pensar la vida, dando carne en la historia al abstracto pensamiento dialéctico, y quitándole su carga religiosa, teodicea y destino providencial.

Admirador de la Europa desarrollada, decepcionado de sus limitaciones, creyó, contra los postulados de Marx, que la revolución social podría ocurrir sólo en la Rusia atrasada y campesina. El segundo Lenin lo rescató, en contra del maestro alemán, y ensayistas de otro carácter (Isaiah Berlin, sobre todo) lo ponen entre sus antepasados.

La distancia irónica, la extranjería, cierta elegancia de gran señor venido a menos, unidos a un talento de observación psicológica propio de la gran novelística rusa del XIX, permiten a Herzen escribir unas confesiones que son, a la vez, su historia y la de todos. La amenidad del relato, el brillo de los perfiles personales (Proudhon, Bakunin, Owen, Garibaldi) y la descripción de las disensiones íntimas de la izquierda europea (dividida, sobre todo, quién lo diría, por desconfianzas nacionales) rayan a gran altura. Sus cuitas interiores, en general suprimidas en la selección, muestran al fino investigador de la *Innigkeit* romántica. Un bello libro, montado sobre la inteligencia de la perplejidad y los fueros de la inteligencia en medio del maniqueísmo de la acción.

George Steiner en diálogo con Ramin Jahanbegloo, traducción de Manuel Serrat Crespo, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1994, 226 pp.

Nacido en París en 1929, hijo de familia judía austriaca, educado en tres lenguas, alumno de universidades norteamericanas, Steiner es un acabado modelo de *Weltbürger* cosmopolita y movedizo que reparte su tiempo entre Londres y Ginebra, además de presentarse en incontables foros de discusión e investigación. Este reparto de lugares y de espacios imaginarios ha dado como emergente una obra crítica de gran amplitud, de constante libertad, erudita pero sin sofocaciones, donde

todas las maneras de leer se encuentran en una suerte de tertulia o coro de voces sabias, ingeniosas, inesperadas.

Steiner explora, junto a su interlocutor, su vida, que es, sobre todo, el cumplimiento de un decreto paterno: serás sabio porque eres, y serás, judío. Como Hegel, nuestro escritor cree que el adversario siempre tiene razón (siendo que soy también su adversario y tengo razón con/contra él). Su padre, su adversario, sigue teniendo razón y este reflujo de Steiner hacia una noción sustancialista del texto (un Dios, una verdad, un lenguaje detrás de la babélica proliferación de las lenguas) desemboca en una crisis religiosa. Toda lectura aparece garantizada y vigilada sólo por el único Dios verdadero, el Dios revelado en las Escrituras que invisten a Israel con el privilegio de la Santa Alianza.

Estos elementos de crisis van apareciendo en la conversación Steiner-Jahanbegloo, ilustrados por reflexiones de aforística sabiduría y muy escasas noticias biográficas. La vida de Steiner es paradisíaca en el sentido borgiano: es una biblioteca donde está todo lo escrito que no es, a cambio, todo lo dicho ni lo decible. Encierro, laberinto y abismo, la escritura sólo puede ser plenificada por Dios. Pero Dios no está en ningruna biblioteca, salvo en el número del clasificador que se refiere a El.

En su madurez, Steiner se formula con machacona insistencia una cuestión que no es característica de su obra. Esta se plantea el *yo hago*, aquél se pregunta con angustia monotemática *¿quién soy?*

B.M.

Obras completas, vols. I y II, Miguel de Unamuno. Edición de Ricardo Senabre. Biblioteca Castro. Turner, Madrid 1995.

Estos dos volúmenes de las obras completas de Miguel de Unamuno (1864-1936) que contienen su narrativa, se seguirán de ocho más que reunirán el teatro, la poesía, artículos y ensayos y los libros de viaje, autobiográficos y otros escritos difíciles de clasificar. Recordaré los títulos: *Paz en la guerra. Amor y pedagogía. Niebla. Abel Sánchez. La tía Tula. El espejo de la muerte. Tulio Montalbán y Julio Macedo. Tres novelas ejemplares y un prólogo. San Manuel Bueno, mártir.*

El texto que aquí se reproduce corresponde (salvo las correciones de erratas de las que Senabre ha limpiado esta nueva edición) a la de la primera edición confrontándola con la segunda y con la versión recogida en las *Obras completas* que llevó a cabo Manuel García Blanco.

La obra narrativa de Unamuno está compuesta por doce novelas (de muy distinta extensión) y varias docenas de cuentos. Las novelas de Unamuno son ricas en ausencia de elementos externos. Muy poco que ver con Galdós, sus narraciones van a lo esencial. No quería hacer novelas sino, como señaló con humor, «nivolas», una manera nueva de novelar. Para él, novelar era desarrollar un pensamiento fundamental, actitud que cuadra muy bien con el de la filosofía. Ortega dijo que un filósofo sólo tenía una sola idea. Pero ese pensamiento es evasivo y adopta formas distintas. No es tanto un concepto como una visión, de lo contrario la novela se reduciría a mero concepto o a mera ilustradora de ideas. Senabre lo dice con exactitud: en el caso de Unamuno «la idea nos llega, en rigor, como metáfora»; pero esta metáfora —añado— no puede serlo meramente de una idea sino de las vidas que «producen» éstas o aquellas ideas.

Es sabido que Unamuno estaba obsesionado por la supervivencia. No por los avatares de la vida cotidiana sino en su sentido más trascendente: una vida superlativa, la continuidad de la vida. Quería ir al cielo con traje de tres piezas. No morir con las botas puestas (cosa que, valientemente, hizo) sino, además, resucitar con ellas. Senabre nos recuerda ese aspecto reiterativo de la paternidad como manera de eternizarse. El autor, además, es padre de criaturas de palabras y, sin contradicción, hijo de sus obras. Este signo, creo, es cervantino: esas criaturas engendradas por el autor se echan a hablar por ellas mismas.

La biografía de Unamuno, de gran valor cívico, está marcada por la muerte de su padre cuando él apenas si tenía seis años. Senabre, en su prólogo a la narrativa, hace un rastreo, de interés, de la iteracción de esta orfandad y su trascendencia en su pensamiento pero, sobre todo, en su obra creativa. Sin duda, Senabre tiene razón, pero creo que es un fallo dedicar toda su introducción a este aspecto, con lo cual no nos da una visión de conjunto de la complejidad de Unamuno y su

sentido dentro de la narrativa española de principio de siglo, y en un contexto mayor, el europeo, cosa que hubiera sido necesario para entender su importancia como autor.

Obras completas, vols. I y II. Leopoldo Alas «Clarín». Introducción de Santos Sanz Villanueva. Biblioteca Castro, Ed. Turner, Madrid 1995

Primeros dos volúmenes de los once de que constará las obras completas de Leopoldo Alas «Clarín». En el primero se recoge *La Regenta* y en el siguiente *Pipá. Doña Berta. Supercherías. El señor y lo demás son cuentos. Cuentos morales. El gallo de Sócrates.* Esta *Regenta* viene precedida por el prólogo que Benito Pérez Galdós escribió para la edición de 1901.

La Regenta es uno de esos raros casos de novela madura escrita por un autor todavía joven. Recordemos también al Thomas Mann de *Los Buddenbrook.* La novela suele ser un género que requiere experiencia, a pesar de lo que se empeñan nuestros editores, siempre a la caza del gran novelista de calzón corto. Clarín escribió esta gran obra como capítulos sueltos —tal como él confiesa— sin quedarse con copia de lo que iba redactando. Fue iniciada en 1883 y finalizada en 1885.

Sanz Villanueva incardina la novela dentro del naturalismo de Clarín, una teoría que trata de reflejar «la verdad de lo real tal como es». El método es, primeramente, una atenta observación de los hechos y luego la experimentación mediante la composición literaria. Un realismo no idealista. Algunos datos más de esta poética, según Clarín: sencillez argumental, objetivismo, estilo no pretencioso y la voluntad de dar un relato que englobe el destino particular y su dimensión moral. Necesitamos, sin embargo, comprender *La Regenta* fuera de este lecho crítico reductivo, tal como ya señaló con pertinencia Juan Goytisolo.

La historia de *La Regenta* es la del adulterio de una mujer (Ana Ozores), tema central al que se unen las tribulaciones y empeños de un sacerdote (el magistral) dominante y enamorado; un conquistador donjuanesco (Alvaro Mesía); pero todo ello insertado en el mundo social de una ciudad de provincia (Vetusta-Oviedo) en tiempos de la restauración. La grandeza de *Clarín* tal vez consista en hacernos ver ese mundo como expresión del drama moral y sensible de esos personajes principales.

Obra crítica, lo es tanto del comportamiento hipócrita (y poco cristiano) del clero, como de la vulgaridad de la sociedad finisecular, falsamente ilustrada. Cuando sus personajes hablan del mundo intelectual de París, lo hacen, en realidad, desde una perspectiva poco ilustrada. La visión, como señala Sanz Villanueva, es profundamente negativa ya que *Clarín,* fiel a su método, no se permitió ni siquiera una proyección de sus propias ideas positivas. Nada ni nadie se salva. De hecho se le criticó en su tiempo que «idealizara» la corrupción. Esta crítica, llevada algo más lejos, nos pondría en la imposibilidad de aceptar el método naturalista: a la crítica de la noción de realismo; pero ese es un asunto que, un poco después, llevarían a cabo otros escritores. *La Regenta,* más allá de las teoría literarias, queda abierta, no se cierra sobre sí misma sino que se abre al lector como uno de los testimonios críticos más logrados de la vida de provincia de finales del siglo XIX.

Frente a este gran fresco de *La Regenta,* el segundo volumen recoge obras de corta extensión. *Clarín* siempre escribió cuentos, desde los dieciséis años hasta el final de su vida ocurrido en 1901. Sanz Villanueva destaca el tono íntimo y cordial de *Clarín* en sus cuentos (cordialidad que no se permitió en sus novelas), además de el carácter autobiográfico de muchas situaciones y pensamientos. «Y es que —como afirma el editor de estos dos volúmenes— el conjunto de los cuentos de *Clarín* son resultado de exteriorizar inquietudes vivenciales, y no consecuencia de un gusto por contar ni producto de cualidades técnicas de un narrador profesional».

Historias caballerescas del siglo XVI. 2 volúmenes. Edición y prólogo de Nieves Baranda, Biblioteca Castro, Turner, Madrid 1995.

En primer lugar hay que referir de qué historias se trata: Para el primer volumen, *Corónica de Cid Ruy Díaz, Historia de Enrique fijo de doña Oliva. La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Al-*

garbe. Libro del conde Partinuplés. Historia de la reina Sebilla. La crónica del noble cavallero el conde Fernán Gonçzales. La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo. Y en el segundo: *Libro del rey Canamor. La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor. La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre. La historia de la linda Magalona. La Doncella de Francia. Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia. Historia del noble cavallero París y de la donzella Viana.*

Todo el mundo recuerda que Santa Teresa confesó —imagino que con cierta nostalgia reprimida— haber leído muchas historias de caballerías en su juventud. Pero quien realmente universalizó estas historias fue Cervantes al escribir su *Quijote* como reacción frente a las locuras caballerescas. Las novelas de caballerías fueron el equivalente de los *best sellers* modernos: fueron leídas con fascinación e impregnaron la imaginación popular —y culta— desde los siglos XII (con Chrétien de Troyes) hasta el XVI.

Las novelas de caballerías son, esencialmente, obras de fantasía y de imaginación desbordada. Como dice Nieves Baranda en su prólogo, estas obras son un «medio por el que satisfacen el ansia de evasión de la cotidianeidad. Las amenazas de los turcos o los musulmanes se superan en estas obras a través de valientes paladines siempre vencedores; el aburrimiento y la rutina, con la libertad de sus protagonistas. Es curioso que en una época en la que la mayoría de la gente nacía y moría en el mismo lugar sin haber salido nunca de él, la narrativa encuentre en el motivo del viaje uno de los recursos fundamentales». Lugares reales pero mitificados: Constantinopla, París, Nápoles, Alejandría. Caballeros y cruzadas contra los infieles, exaltación (influjo sin duda de la tradición de los trovadores) de la dama como criatura única y excelsa: la dama que otorga sentido a las batallas y a las aventuras sin límite de los caballeros. La novela de caballerías es un viaje continuo ya que éste suscita la aventura, la posibilidad de encontrar desafíos a la voluntad heroica.

La estructura de estas obras es sencilla, lineal, llena de recursos mnemotécnicos para que el lector supiera en todo instante por dónde andaban los entuertos y sus desfacedores.

Gracias a estos dos volúmenes podemos viajar a una Edad Media fantasiosa y amable, aún no tocada por el lecho procusteo del contrarreformismo. Las obras están ordenadas cronológicamente, basándose el texto en la primera edición conservada, salvo cuando el deterioro del ejemplar no lo ha permitido.

Democracia (El viaje inacabado, 508 a. C.-1993 d. C.), Bajo la dirección de John Dunn, Traduc. de Jordi Fibla, Ed, Tusquets, Barcelona 1995.

Este volumen recoge trabajos de varios especialistas en la historia de las ideas políticas: Simon Hornblower, Cynthia Farrar, G.E.R. Lloyd, Quentin Skinner, David Wootton, Gordon S. Wood, Biancamaria Fontana, Charles S. Maier, Neil Harding, Sunil Khilnani, Susan Mendus, Neal Ascherson, Santos Juliá (trabajo encargado especialmente para la edición española) y John Dunn.

El modelo político que más éxito ha tenido en la modernidad es la democracia. Inventada hace dos mil quinientos años en la ciudad-estado de Atenas como respuesta ante las múltiples y continuadas dificultades políticas locales, no tuvo mucho éxito y de hecho desapareció (dos siglos más tarde) del pensamiento político pero, sobre todo, de la realidad social hasta finales del siglo XVIII. Este rico volumen estudia tanto ese origen como las vicisitudes de esta concepción política. Es curioso que esos dos siglos de democracia griega sean los que han visto el gran florecimiento del pensamiento y de la ciencia que iba, también, a alimentar las concepciones más universales que conocemos. John Dunn, profesor de la universidad de Yale, tal vez exagera un poco cuando dice que «la historia de la democracia se nos muestra intensamente dramática, unas veces estimulante y otras escalofriante». Es cierto que la democracia no es una panacea y que en ella se expresa lo mejor y lo peor, aunque siempre tratando de ajustar a derecho esa tensión entre lo uno y lo otro. Lo escalofriante viene de que un pueblo puede elegir democráticamente a un Adolf Hitler (mayoría no es verdad), pero lo que hay que recordar es que Hitler no llevó su mandato democráticamente sino como un dictador, subvirtiendo la democracia al eliminar la posibilidad de la

rectificación y de la crítica. Uno de los males de la democracia es que hay una cierta superstición en la noción de la mayoría (no siempre acierta, etc.), pero esta mayoría está sujeta a controles parlamentarios, oposición y a la revisión cada cuatro o cinco años. El error, si lo es, está sujeto a la vigilancia y a la brevedad... Dunn no cede a lo «escalofriante» y nos recuerda que el tono de la democracia radica en «su capacidad de domeñar la vida de una comunidad humana». La democracia expresa la vida de una sociedad sometida a voluntad: el destino, en este sentido, no nos viene de fuera sino que tiene que ver con nuestros deseos. Esto es así teóricamente, pero lo cierto es que votamos (la cifra de nuestra voluntad) otorgando a ciertos poderes la representación de nuestra voluntad. Esta obra analiza tanto la ingenuidad de creer en la democracia como panacea como la hostilidad arraigada hacia la democracia que también implica una cierta ingenuidad hacia algún otro agrupamiento humano.

Detrás del escándalo político. Fernando Jiménez Sánchez, Ed. Tusquets, Barcelona, 1995.

El origen de este libro es una tesis doctoral presentada en 1994. Trata de un tema que nos es muy actual a los españoles, pero que tiene sus primos en Italia, Francia y otros países (democráticos). Los escándalos políticos suelen darse en las democracias; en las dictaduras son injusticias que se padecen en silencio. Todo el mundo tiene presente los casos Guerra, Prenafeta; Naseiro, Filesa, Hormaechea, Ibercorp, Rubio, Roldán, y otros. Fernando Jiménez Sánchez ha estudiado la manera «en que el escándalo político surge y se desarrolla», tratando de averiguar cuáles son las causas y cuáles las maneras que adoptan los escándalos políticos, además de analizar los efectos que éstos tienen sobre los ciudadanos. El autor se ha centrado en tres casos: el primero de ellos en la segunda república (del Straperlo, 1935), el segundo en plena dictadura (MATESA, 1969) y el tercero en la monarquía parlamentaria (Juan Guerra, 1990). Son tres casos muy distintos en tres períodos históricos (política y socialmente) diferentes. Jiménez Sánchez considera el escándolo político como reacción de la opinión pública contra un agente político al que se considera responsable de un abuso de poder o de traición de la confianza en él depositada. El escándolo (fiebre social) sería una forma de control, «un medio a través del cual una sociedad se regula a sí misma y coordina el comportamiento de sus miembros». Pero no ignora Jiménez Sánchez que no es un dispositivo automático sino que lo provocan diversos factores variables, es un «proceso abierto cuyas consecuencias no pueden conocerse a priori». El escándolo estigmatiza al agente político situándolo en una posición moral inferior. Esa erosión es, en cierta medida, una forma —como parece sugerirnos el autor— de desligitimación, una manera inferior de votación (en el caso de la democracia).

Memoria de la ética, Emilio Lledó. Ed. Taurus, Madrid, 1994.

Emilio Lledó (Sevilla, 1927) es uno de nuestro mayores estudioso de una de las disciplinas que cada día se hace más insoslayable: la ética. El tema, o la idea central que pone en movimiento a la obra de Aristóteles, es la tensión entre imagen y palabra.

Desde hace más de un cuarto de siglo asistimos al predominio de una cultura de la imagen con toda la simplificación de nuestro universo crítico que ello conlleva: las imágenes informan y distraen, pero difícilmente pueden ocupar el lugar de la palabra y, sobre todo, son más graves cuando se convierten en el único lenguaje al que acceden (y por el que acceden) las nuevas generaciones. Lledó vuelve a los orígenes de nuestra cultura, al mundo griego que supo pensar una ética y una política: la organización de nuestra posible felicidad y la búsqueda del bien entre los otros, la dimensión personal y la colectiva. Aristóteles, de la mano de este virgilio moderno, se hace actual y descubrimos bajo la faz vertiginosa del cambio, lo que permanece.

Lledó nos enseña, de manera indirecta, otra cosa: que sin el pasado no hay verdadero futuro, o dicho más exactamente, presente. Reivindicación de la palabra reflexiva, múltiple, para aprender a mirar. Hay que introducir en nuestros lenguajes, dinámicos pero cada vez, paradójica-

mente, más inmóviles, un verdadero movimiento. En este rastreo de nuestras ideas morales, Lledó se plantea la problemática de la solidaridad, del diálogo, de la comunicación, y para ello apunta algunos caminos para desenmascarar las trampas de la «comunicación».

Memoria de la ética es, además, un riguroso estudio de la *Etica* de Aristóteles: no un trabajo de arqueología, sino un ensayo que despierta esta primera meditación sobre el bien y el mal, sobre la solidaridad, la amistad, la generosidad y el egoísmo, en nuestro presente.

La poesía francesa moderna, Antología. Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún. Ed. Universos, Gijón, 1994.

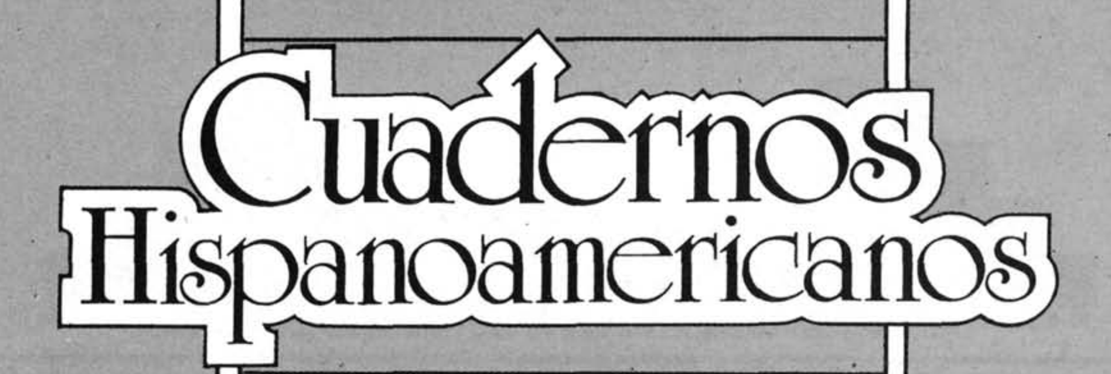
José Luis Garcia Martín señala en su nota introductoria a esta reedición de la mítica de 1913 que hay mucho de arqueología en esta antología. Es cierto: es un objeto con valor histórico. En primer lugar porque dejó muchas huellas en la poesía española de principios de siglo; en segundo, porque nos enseña a ver los gustos, caprichos y visiones de la época.

Los artífices de esta antología son Enrique Díez-Canedo (1879-1944) y Fernando Fortún (1890-1914). Díez-Canedo realizó una amplia obra como crítico; Fortún apenas si dejó algunos poemas que todavía merecen ser leídos y situados en su lugar. El valor de este libro es vario: por un lado nos ofrece versiones de la poesía francesa desde Aloysius Bertrand a Georges A. Tounoux (1886) hechas por los antólogos citados y una gran nómina de escritores entre los que destacan Juan Ramón Jiménez, Ricardo Baeza, Pedro Salinas, Pérez de Ayala y Marquina; por el otro, aparte del valor de esas traducciones, hay que señalar las elecciones tanto de los poetas como de los poemas. Creo que esa es una de las lecturas que hay que hacer con algún detalle: este libro está hecho antes de las grandes convulsiones estéticas y morales que significaron las vanguardias y el surrealismo, y por lo tanto, aunque con buen tino, tiene la grandeza y las limitaciones de su tiempo. En este sentido, esta antología tiene fecha (1913). Pondré algunos ejemplos: el Mallarmé antologado es un digno representante del simbolismo, pero no el autor que iba a fecundar la poesía moderna. No sólo no está *Un coup de dès*, tampoco *Brise marine*, *Don du poéme*, o *Le tombeau d'Edgar Poe*. Lo mismo se puede decir de Rimbaud o Gérard de Nerval. Son autores, por decirlo de alguna manera, que todavía no podían leerse con rectitud, y cuya lectura (tomados estos autores de manera simbólica) fundaría la poesía de nuestro siglo. Pero en Francia, por esas fechas, estaba ocurriendo otra cosa; sin embargo no lo adivinaríamos por esta antología, y esto es un dato que hay que pensar. Los antólogos mencionan a Apollinaire, pero no nos dan ningún poema suyo: es un poeta que abre lo que esta antología cierra: *Alcoholes* se publica en 1913. El primer libro de Pierre Reverdy también es de la misma fecha. Y un poco más tarde, un chileno, Vicente Huidobro, no Fortún ni Díez-Canedo, pone fuego a la poesía de lengua española, no para quemarla, sino para verla de otra manera.

Pero esta antología tiene que ver, sobre todo, con lo que cierra: parnasianismo y simbolismo, los movimientos estéticos que hicieron germinar nuestro modernismo. Los autores se basaron, fundamentalmente, en la de Adolphe Van Bever y Paul Léautaud. Algunas de las traducciones son de gran valor: están hechas con buen oído, fidelidad a las formas y búsqueda del poema, sin lo cual no hay traducción. Otra parte, la mayor, está tocada por el tiempo y hoy debemos acudir a otras traducciones más modernas, como es el caso, por poner un sólo ejemplo, de Nerval.

Ojalá la misma editorial se anime y recoja ahora lo que era en 1913 pura inminencia: no el modernismo sino la modernidad. Habría que recurrir a las traducciones hechas tanto por poetas hispanoamericanos como españoles: una antología crítica de la traducción.

J. M.



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto.......	700	
		Correo ordinario *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto.......	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto.......	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto.......	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto.......	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

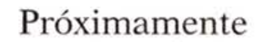
Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96


ICI
INSTITUTO DE
COOPERACION
IBEROAMERICANA

1.400 Pts.


INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA